

## *Il segretario Juan de Lezcano e la sua collezione di dipinti italiani*

Antonio Vannugli

### *NOTE BIOGRAFICHE*

Appartenente a una famiglia di *hidalgos* che traeva le proprie origini tra la Navarra e la provincia di Guipúzcoa, Juan de Lezcano nacque ad Aguarón presso Cariñena nell'arcidiocesi di Saragozza verso la seconda metà del settimo decennio del Cinquecento, con buone probabilità intorno al 1567. A quel tempo suo padre, che portava lo stesso nome di battesimo, aveva già alle spalle numerosi anni di servizio nei pubblici uffici per aver iniziato sin da ragazzo a lavorare presso i tribunali del regno d'Aragona, per trasferirsi quindi a cavallo del 1570 a Madrid presso la segreteria del Consiglio di quel regno come aiutante di Diego Talayero, luogotenente del protonotario. All'inizio del 1571, con la costituzione della Lega Santa sotto il comando di don Juan de Austria, Juan Lezcano *senior* fu quindi destinato da Filippo II al servizio del principe come collaboratore del suo segretario personale Juan de Soto, e con loro si imbarcò alla volta di Napoli. Incaricato dell'approvvigionamento della flotta, il padre del futuro collezionista non sembra aver lasciato più Napoli, continuando dapprima a svolgere lo stesso incarico agli ordini del duca di Sessa ed entrando successivamente nella cancelleria reale, al servizio dei diversi viceré che si succedettero a rappresentare la corona almeno fino al 1583 ma sicuramente per altri anni ancora <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Il presente contributo anticipa e riassume con alcune integrazioni il saggio monografico *La collezione del segretario Juan de Lezcano. Borgia, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un funzionario spagnolo nell'Italia del primo Seicento*, in corso di stampa nella serie di *Memorie* comprese negli *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, la cui diffusione è prevista tra la fine del 2010 e l'inizio

Dal canto suo Juan *junior*, che per esser nato in Aragona e non già a Madrid doveva essere tutt'al più un fanciullo quando si trasferì a Napoli al seguito di suo padre, aveva certo superato i vent'anni quando nel 1591 aveva a sua volta intrapreso la propria attività lavorativa presso la segreteria del Regno, al tempo del viceré don Juan de Zúñiga y Avellaneda sesto conte di Miranda, per proseguire dal 1595 con il titolo di "*offiçial mayor*" sotto don Enrique de Guzmán secondo conte di Olivares. Nel 1599, con la partenza del conte di Olivares e l'arrivo di don Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal sesto conte di Lemos, Juan ottenne quindi la promozione a segretario della guerra e dell'esercito, incarico che conservò quando, alla morte del Lemos nell'ottobre del 1601, il figlio cadetto di questo don Francisco Ruiz de Castro subentrò in qualità di luogotenente fino all'arrivo, un anno e mezzo più tardi, di don Juan Alfonso Pimentel y Herrera ottavo conte di Benavente <sup>2</sup>.

---

del 2011. Ad esso si rinvia per le fonti d'archivio e bibliografiche relative alla vita del segretario e alle vicende della sua famiglia, tra le quali si segnala in particolare il denso studio di Marco Gallo *cit.* a nota seguente.

<sup>2</sup> Sulla figura di Francisco Domingo Ruiz de Castro Andrade y Portugal (1579-1637) è fondamentale M. GALLO: *Orazio Borgianni pittore romano (1574-1616) e Francisco de Castro conte di Castro*, Roma 1997, pp. 35-45 e 175-178 app. 7; qui lo studioso annunciava (p. 43, nota 2 e pp. 44-45, nota 15) uno studio in corso di stampa sulla vita del Castro, mai però pubblicato. Alla bibliografia indicata da Gallo andranno aggiunti almeno V. AURIA: *Historia Cronologica delli Signori Viceré di Sicilia Dal tempo che mancò la Personale assistenza de' Serenissimi Rè di quella. Cioè dall'Anno 1409. fino al 1697. presente*, Palermo 1697, pp. 82-84; G. E. DI BLASI: *Storia cronologica dei Viceré Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo 1842, pp. 292-297; e successivamente A. ANSELMi: *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma 2001, pp. 195 e 198; *Il diario del viaggio in Spagna del Cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano del Pozzo*, Madrid 2004, pp. 65 con nota 166, 69, 107, 116-117 con nota 281 e 227-228; nonché E. PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS: *Don Pedro Fernández de Castro, VI conde de Lemos (1576-1622)*, Madrid 1997, *passim*. Ultimamente dedica tre paragrafi a don Francisco –la sua amministrazione domestica a Madrid nel 1626 (pp. 121-125), il suo ambiente culturale a Roma (pp.160-162) e la sua presunta "*política matrimonial*" (pp. 171-178)– anche I. ENCISO ALONSO-MUNER: *Nobleza, Poder y Mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el Conde de Lemos*, Madrid 2007, mentre un'ulteriore ipotesi sulla sua committenza artistica è formulata ancora da M. GALLO: *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia. La biblioteca del curioso*, Roma 2007, pp. 181-209, 194-196. Fondamentali, infine, sono stati per chi scrive i numerosi scambi di notizie e opinioni con l'amica Manuela Sáez González, autrice di diversi contributi sui conti di Lemos.

Sebbene non ci siano prove che Juan de Lezcano abbia lasciato Napoli durante il vicereame del conte di Benavente, l'inventario della sua pinacoteca lascia precisi indizi circa la sua partecipazione all'ambascieria straordinaria che don Francisco Ruiz de Castro compì a Venezia tra il 1606 e il 1607 in seguito all'interdetto papale contro la Serenissima; e quando quest'ultimo ottenne il 29 aprile 1609 la nomina ad ambasciatore presso la Santa Sede <sup>3</sup>, non esitò a chiamarlo affinché lo accompagnasse a Roma come segretario personale. Il Lezcano soggiornò così a Roma, prendendo casa in affitto al Corso con la prima moglie Claudia Salinas, per quasi sette anni tra il giugno 1609 e il marzo 1616, anni che si rivelarono cruciali per la maturazione del suo interesse verso la pittura. Come rivela sempre l'inventario della sua collezione, egli non mancò infatti di approfittare, nei limiti del suo peso sociale e delle sue possibilità economiche, dell'eccezionale vivacità e ricchezza dell'ambiente artistico romano all'epoca del pontificato di Paolo V Borghese.

Quando all'inizio del 1616 don Francisco de Castro concluse il suo incarico presso la corte papale, lo attendeva l'ambita e meritata nomina a viceré: non però a Napoli, dove da sei anni a rappresentare la corona era suo fratello don Pedro Fernández de Castro settimo conte di Lemos, bensì a Palermo. Dopo aver inoltrato a corte la richiesta di conferire al proprio segretario il prestigioso titolo di "*secretario de Su Magestad*" e ottenuta da Filippo III, nonostante il parere favorevole del Consiglio di Stato, una risposta positiva a condizione che la nomina, onde evitare pericolosi precedenti, fosse concessa solo quando la delegazione avesse lasciato Roma, il Castro non ebbe dubbi a portar con sé in Sicilia il Lezcano: sicché Juan visse stabilmente a Palermo con il suo protettore per oltre cinque anni tra l'autunno del 1616 e la primavera del 1622, fino al definitivo richiamo del Castro in Spagna e il suo temporaneo rientro a corte quando il nuovo re Filippo IV regnava ormai da un anno. Pochi mesi dopo, in seguito alla morte senza figli del fratello maggiore, don Francisco diveniva l'ottavo conte di Lemos, titolo che avrebbe conservato per neppure sei anni: rimasto vedovo nel 1623 dell'amata sposa Lucrezia Lignana, o Legnano, di Gattinara, discendente del celebre Mercurino Arborio marchese di Gattinara, gran cancelliere dell'imperatore Carlo V, la quale gli aveva portato in dote vari

<sup>3</sup> Per la nomina cfr. A. ANSELMi: *Il Palazzo dell'Ambasciata...*, *op. cit.*, p. 198. Il Castro arrivò a Roma il 9 giugno e si stabilì nella consueta residenza di palazzo Fiano in piazza di San Lorenzo in Lucina.

titoli tra cui appunto quello di conte di Castro <sup>4</sup>, e dolorosamente emarginato dai nuovi circoli del potere ruotanti intorno al conte-duca di Olivares, nel 1629 il nobile galiziano decise di assecondare la sua vocazione religiosa. Non appena il primogenito Francisco, che era nato a Roma nel 1613, ebbe raggiunto la maggiore età e contratto matrimonio con doña Antonia Girón figlia del terzo duca di Osuna, egli rinunciò così al titolo e ad ogni altra carica, tra cui quella di consigliere di Stato che rivestiva dal 1626, e imitando l'esempio dello zio Antonio indossò l'abito benedettino con il nome di fray Agustín de Castro nel monastero di Sahagún. Professati i voti definitivi il 9 ottobre 1630 al termine del regolare anno di noviziato, il Castro trascorse da religioso in vari luoghi della Spagna i sette anni che gli rimasero da vivere, finché la morte lo colse nella notte tra il 31 agosto e il 1° settembre 1637 nel monastero di San Giovanni Battista *extramuros* a Burgos. Nel 1633, già come monaco benedettino, Vicente Carducho lo aveva incluso nel celebre elenco di mecenati e protettori delle arti del suo tempo, eternandone la fama di “*amante de las buenas pinturas*” <sup>5</sup>.

Con ogni probabilità, il definitivo commiato di Juan de Lezcano dall'ottavo conte di Lemos aveva avuto luogo nella primavera del 1623, dopo che il segretario ebbe accompagnato il suo protettore a Madrid, in modo da accomiarsi dalla corte e figurare tra i testimoni presenti il 20 settembre 1622 alla dettatura di un codicillo testamentario del settimo conte di Lemos <sup>6</sup>, e con lui aveva con ogni probabilità compiuto anche il viaggio di ritorno verso l'Italia nell'inverno seguente, effettuato allo scopo di recarsi a prendere la famiglia rimasta a Gaeta. Dopo circa tre decenni di onorato servizio il segretario si era infatti risolto a ritirarsi a vita privata, stabilendosi per sempre in quella che considerava ormai la sua città. Da Napoli egli continuò tuttavia a curare i vari interessi lasciati nel Regno dai Lemos, mantenendo fino alla propria morte una

<sup>4</sup> Le numerose evidenze documentarie impediscono di circoscrivere la vicenda sentimentale e umana di Francisco e Lucrezia nei termini di “*política matrimonial*”, come vorrebbe I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Nobleza, Poder y Mecenazgo...*, *op. cit.*, pp. 171-178.

<sup>5</sup> V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura* (Madrid 1633), ed. F. Calvo Serraller, Madrid 1977, p. 444:

“*El Conde de Lemos tan benigno, tan amante de las buenas pinturas, que solo pudo apartarle de su empleo el que tiene de la verdad de las verdades, (...) dexando (...) la honra, y bienes deste mundo por la sagrada Religion del gran Patriarca San Benito*”.

<sup>6</sup> E. PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS: *Don Pedro Fernández de Castro...*, *op. cit.*, II, p. 297, doc. 177.

regolare corrispondenza con il nono conte<sup>7</sup>. Lì il Lezcano aveva in successive tappe acquistato due confortevoli proprietà: in città, un'ampia residenza con giardino che egli stesso aveva fatto costruire sulla piazza di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, giusto di fronte alla chiesa, e lungo la riviera di Chiaia, presso la località chiamata la Torretta, una casa suburbana pure con il suo giardino, giusto di fronte alla marina e accanto alla villa del principe di Satriano; senza contare altri immobili minori sulla medesima salita di Pizzofalcone nonché alcune casette confinanti con la villa di Chiaia.

Nonostante il benessere conseguito, la vecchiaia del segretario fu però tutt'altro che serena: mortagli entro il 1618 la prima moglie Claudia Salinas, ne aveva sposato a Palermo la sorella Felice, che gli aveva dato tre figli ma tra il 1629 e il 1630 aveva pensato bene di abbandonare il tetto coniugale per rifugiarsi nel convento di Santa Maria della Consolazione, portando via con sé gran quantità di valori in gioielli, argenti e mobili di casa, sì da non meritare, in attesa che si definisse la causa in corso per la restituzione dei beni sottratti, neppure il lascito del letto coniugale. Né le cose erano migliorate dopo che il segretario l'ebbe accolta di nuovo in casa, anzi Felice aveva continuato a procurargli dispiaceri tali da accrescerne ulteriormente la sfiducia. Per nostra fortuna, fu proprio la fuga della moglie la causa del definitivo testamento del segretario, a correzione del precedente redatto due anni prima: nell'atto, che si rivela un interessantissimo documento a disposizione degli storici dell'istituzione familiare nell'Europa cattolica dell'età moderna, traspare con forza l'amarezza del Lezcano, che dedicava ampio spazio alle disposizioni sulla tutela dei tre figli tutti ancora minorenni e minori di dodici anni, ovvero il primogenito ed erede universale Jusepe, Antonia Teresa —a quel tempo educanda presso il monastero di Sant'Antonio di Padova— e Ana María Paula, destinata di lì a poco a completare la sua formazione nel medesimo convento. In particolare il segretario si soffermava fin nei minimi dettagli sull'entità e le specifiche condizioni delle rendite assegnate ai figli durante la loro minore età e delle doti, tanto matrimoniali quanto monacali, destinate alle figlie, vietando a queste ultime le nozze fin che avessero compiuto sedici anni e inibendole al primogenito prima del raggiungimento della maggiore età di ventiquattro anni. E soprattutto egli

<sup>7</sup> Così dimostrano le cinque lettere indirizzate ancora tra il 1633 e il 1634 da fray Agustín de Castro, allora a Madrid, all'"*amigo Lezcano*", conservate in ADA, caja 85-105/106, assieme ad altre sette speditegli nello stesso periodo dal nono conte di Lemos residente a Monforte.

proibiva loro, a scapito della loro parte di eredità e anzi “*sopena de (su) maldición*”, di contrarre matrimonio con consaguinei, “*porque la experiencia ha mostrado que los matrimonios que se contrahen entre parientes no tienen el buen subcesso que se dessea*”. Qualora poi fosse venuta a estinguersi la linea maschile, lo zelo del Lezcano verso la propria casata si spingeva fino a vincolare sotto una pesante penale le figlie e le future nipoti “*in infinitum*” a imporre alla loro prole legittima il cognome e lo stemma dei Lezcano, antepoendolo a quello del padre; mentre in caso di mancata discendenza *tout court* egli nominava erede universale il Real Ospedale di San Giacomo degli Spagnoli di Napoli, con l’incarico di dotare ogni anno nel giorno dell’Assunta dodici fanciulle povere di comprovata virtù: quattro spagnole, preferibilmente di famiglia aragonese o della Guipúzcoa da cui provenivano i suoi antenati, e otto regnicole.

“*Con arto dolor de (su) alma*”, il Lezcano escludeva pertanto dalla cura della prole la moglie fedifraga, “*por no haver cumplido con ellos con la obligacion de madre*”, come pure l’intera famiglia Salinas a cominciare dal suocero Juan Antonio e dal cognato Francisco, per affidare invece secondo la legge i figli a un gruppo di sette tutori nominati contestualmente esecutori testamentari, ai quali imponeva di mettere al miglior frutto il capitale e il patrimonio immobiliare e di astenersi dal procedere alla benché minima alienazione. L’illuminante elenco dei tutori si apre con il famoso comandante Carlo Andrea Caracciolo marchese di Torrecuso, il quale peraltro era anche cugino primo di Lucrezia Lignana. Cavaliere dell’Ordine di Santiago, il Torrecuso era rientrato nel 1629 a Napoli dopo aver combattuto contro gli Olandesi in Brasile contribuendo al recupero di Bahía e aver partecipato a diverse altre campagne in Europa; l’anno seguente era divenuto governatore dell’Annunziata. Più tardi Filippo IV, che lo avrebbe nominato Grande di Spagna, lo chiamò a combattere, come maestro di campo generale al comando dei reggimenti d’Italia, in Catalogna e in Portogallo<sup>8</sup>. A lui si affianca il meno celebre Giovan Battista Spinelli, dal 24 febbraio 1624 primo marchese di Buon Albergo per concessione di Filippo IV in virtù del servizio prestato come governatore e “capitano a guerra” nelle province di Capitanata e Molise e che il 28 ottobre 1638 sarebbe divenuto principe di San Giorgio la Montagna, l’attuale San Giorgio del Sannio, nonché anch’egli parente stretto di donna Lucrezia, essendo fratello uterino di sua madre Vittoria Caracciolo di

<sup>8</sup> Su Carlo Andrea Caracciolo (Napoli 1583/1584–1646) cfr. la voce di G. BENZONI, in *DBI* 19, Roma 1976, pp. 321–328.

Vico<sup>9</sup>. L'elenco prosegue con i nomi di Lucio Caracciolo di Vico, fratello minore di Carlo Andrea e a quel tempo membro del Consiglio di Guerra delle Fiandre nonché preside di Catanzaro, il quale, definito da un cronista contemporaneo "uomo di strani e bizzarri costumi", avrebbe ottenuto nel 1641 il titolo di marchese e nel 1645 quello di duca di San Vito e Luciante in Calabria<sup>10</sup>; dei consiglieri reali Diego de Varela e Juan de Alegría; nonché dei capitani Bernardino de Lezcano, fratello del testatore, e Juan de Espinosa: i quali nomi testimoniano con larga abbondanza, com'è stato da più parti osservato, il buon grado di inserimento che il Lezcano aveva raggiunto nell'alta società napoletana<sup>11</sup>.

Allo stesso tempo egli non dimenticava il vecchio legame con don Francisco de Castro, ormai "*fray Agustín de Castro*", alla cui protezione, al pari di quella dell'erede omonimo allora nono conte di Lemos, affidava i propri tre figli. Nella casa di Diego de Varela il segretario desiderava che il figlio Jusepe, "*como hijo de español*", fosse allevato e istruito secondo i costumi e la lingua di Spagna; continuando a occuparsi di lui e della sua cagionevole salute, come aveva fatto fino allora, l'affezionata cognata Francisca de Avendaño vedova del fratello Hernando, per il quale egli aveva ottenuto i posti di capitano di galera e in Sicilia di sergente maggiore della milizia nonché una pensione reale di venti scudi. Quanto a se stesso, da buon aragonese il segretario ordinava di essere seppellito sotto l'altar maggiore della chiesa della Santissima Trinità degli Spagnoli

<sup>9</sup> Per la concessione a Giovan Battista Spinelli (Napoli 1577-1644), figlio di Pier Giovanni e Lucrezia Caracciolo dei marchesi di Vico, dei titoli di marchese di Buonalbergo e di principe di San Giorgio cfr. ASN, Archivi privati. Inventario sommario, Roma 1953, I, p. 41, n. 300, e p. 44, n. 319 (*Archivio Sanseverino di Bisignano, Pergamene*), e F. GONZÁLEZ DORIA: *Diccionario heráldico y nobiliario*, Madrid 1994, p. 92. "*Marchio Boni Albergi*" si firmò appunto Giovan Battista nella lapide dedicatoria del monumento eretto nella cappella di famiglia in San Domenico Maggiore alla memoria del più noto fratello maggiore Carlo (Napoli 1575-Genova 1633), grande comandante che aveva combattuto per la Spagna in mezza Europa prendendo tra l'altro parte l'8 novembre 1620 alla battaglia della Montagna Bianca e, negli anni seguenti, alla campagna che avrebbe portato il 5 giugno 1625 alla resa di Breda. Al tempo del testamento del Lezcano, Carlo risiedeva alla corte imperiale a Vienna: cfr. A. VALORI: *Condottieri e generali del Seicento*, Roma 1943, p. 385.

<sup>10</sup> Per Lucio Caracciolo (Napoli 1585-1656) cfr. M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 104 e 124, nota 32.

<sup>11</sup> Così commenta a ragione G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples 1600-1780. The Provenance Index of the Getty Art History Information Program*, Munich, London, New York and Paris 1992, p. 56.

dedicato alla saragozzana Madonna del Pilar, la cui cupola avrebbe dovuto essere completata a cura propria e degli eredi, lasciando altresì l'incarico di adornare lo stesso altare, apporre l'arme di famiglia ai quattro angoli della cappella maggiore e contrassegnare la lastra tombale con stemma e iscrizione "*en que se declare que es de Juan de Lezcano secretario de su Magestad y de sus herederos*", il tutto a segno perpetuo del suo iuspatronato: ed è un peccato che, a causa del completo rifacimento della chiesa nel 1794 per volontà di Ferdinando IV di Borbone, del presbiterio seicentesco non resti alcuna traccia. È però dato conoscere lo stesso la composizione dello stemma dei Lezcano, consistente in origine in uno scudo orlato d'oro con otto nespole di verde, recante in campo azzurro una banda d'oro in bocca a due draghi di verde o d'argento, accompagnata in alto da un calante d'argento e in basso, ma non sempre, da una stella d'oro. Più tardi, non si è in grado di dire se prima o dopo Juan, lo scudo primitivo –partito lo scudo e scomparsa l'orlatura– venne a porsi a sinistra lasciando spazio a destra a cinque foglie di pioppo di verde in campo d'oro, accompagnate in basso da due caldaie di nero<sup>12</sup>.

Ma al testamento del 1631, stilato dalla mano dello scrivano notarile, il Lezcano allegava un documento da lui personalmente stilato e sottoscritto, che è quello che qui più interessa e fornisce la ragione dell'interesse della moderna storia dell'arte verso la sua figura: l'inventario ragionato, datato 22 gennaio e significativamente intitolato *Relaçion*, della collezione di pittura che era riuscito a mettere insieme durante la sua vita e specialmente nel corso degli anni romani. E nell'ordinare agli esecutori testamentari di redigere immediatamente dopo la sua scomparsa un inventario di tutti i beni posseduti e quindi di provvedere alla vendita, al fine di estinguere i debiti rimasti insoluti, di tutto quanto non fosse necessario per il benessere dei figli, il segretario avvertiva che si procedesse "*con mucho cuydado a la venta de las pinturas porque ay entrellas muchos originales y de mucho valor*", rinviando per ciò all'allegata relazione<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Così nel *Nobiliario del reino de Navarra* e nell'*Armería*, entrambi manoscritti della collezione Salazar y Castro custoditi a Madrid presso la Real Academia de la Historia, rispettivamente vol. G-47, fols. 156 e 167, e vol. C-46, fol. 199v (cfr. *Índice de la colección de don Luis Salazar y Castro*, Madrid 1958, XII, pp. 61-75, n. 19.805, e XXI, pp. 120-128, n. 33.693), nei quali la terra d'origine della famiglia è indicata nella Navarra o nella Guipúzcoa: a quest'ultima fa esplicito riferimento Juan de Lezcano nel testamento. Dall'*Armería* deriva J. DE ATIENZA: *Nobiliario español*, Madrid 1948, p. 857.

<sup>13</sup> La "*Relaçion de las pinturas*", qui riproposta in appendice forma emendata e con una nuova numerazione delle voci, è stata pubblicata con una breve introduzione, qualche omissione



Alla morte del Lezcano, che avvenne il 15 ottobre 1634 a poco meno di quattro anni dalla stesura del testamento, la vedova fu come previsto esclusa dall'eredità e gli esecutori procedettero secondo le istruzioni all'alienazione di parte dei beni e tra questi della collezione di pittura, che venne perciò immediatamente smembrata; delle proprietà immobiliari, almeno la “*casa grande*” a Pizzofalcone restò in mano della famiglia e dovette effettivamente passare al figlio primogenito Jusepe, al tempo del testamento non ancora dodicenne e con ogni probabilità nato nel 1619. Pochi dubbi possono esservi infatti che fosse figlia di Jusepe, ammogliatosi con una Robles, quella Isabella de Lezcano y Robles che, sposa a sua volta il 7 settembre 1658 di Antonio del Rey de Rivera, generò le sorelle Antonia e Caterina del Rey y Lezcano: e come proprietà di “Antonio del Re”, al quale era stato evidentemente portato in dote dalla moglie, il palazzetto di fronte a Santa Maria degli Angeli figura infatti ancora nel 1689 in una mappa catastale redatta da Antonio Galluccio<sup>14</sup>. La discendenza del segretario conflui infine, assieme alle proprietà di Pizzofalcone e Chiaia, nell'antica famiglia di origine romana dei Cafarelli o Caparelli, attraverso il doppio matrimonio che le pronipoti Antonia e Caterina stipularono nel 1689 rispettivamente con Ferdinando e Domenico Cafarelli, quest'ultimo figlio di primo letto del primo<sup>15</sup>.

“*LA QUADRERIA*”

Il segretario era giunto a possedere circa 140 quadri, inventariati in 116 voci che includono anche due specchi dipinti e tre reliquiari, a parte due voci che sono andate perdute per il danneggiamento del margine inferiore delle carte. Solo per 37 di essi, copie comprese, viene indicato l'autore, ma alla luce dei tempi ancora alquanto precoci e del ceto sociale del collezionista il dato supera già di molto ogni

---

e numerosi errori, secondo la trascrizione effettuata da Antonio Delfino, da G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples...*, *op. cit.*, pp. 56-59, n. 3.

<sup>14</sup> Cfr. S. SAVARESE: “La presenza dei Teatini sulla collina di Pizzofalcone”, *Prospettiva* 57/60 (1990), pp. 146-152, p. 148 fig. 3.

<sup>15</sup> M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 107 e 125-126 nota 50, ricostruisce la discendenza di Juan de Lezcano grazie alle notizie date in C. DE LELLIS: *Discorsi postumi (...) di alcune poche nobili famiglie, Con l'Annotationi in esse, e Supplimento di altri Discorsi Genealogici di Famiglie Nobili della Città, e Regno di Napoli, del Dottor Signor Domenico Conforto*, Napoli 1701, pp. 245-246, e con la giusta correzione che Isabella non poteva essere figlia ma nipote di Juan.

ragionevole aspettativa. Il fatto stesso poi che l'inventario fosse stato redatto dal proprietario in persona, che si peritò di distinguere accuratamente tra originali e copie, non solo ne testimonia la passione per la pittura ma soprattutto lo rende ai nostri occhi un documento particolarmente rilevante per la storia del collezionismo artistico nei territori soggetti al dominio del re di Spagna da parte non della nobiltà titolata ma della categoria dei *letrados*, in anni ancora alquanto precoci in rapporto alla straordinaria fioritura che tale fenomeno culturale ed economico si avviava ad avere nel volgere dal primo al secondo quarto del Seicento<sup>16</sup>. Come dimostra tanto l'aspirazione del segretario, a cui diede voce la ricordata lettera inviata a corte da don Francisco de Castro, a ottenere per i servizi pregressi il titolo di "*secretario de Su Magestad*", quanto il suo testamento articolato fino a rasentare la pignoleria, quanto ancora la stessa lettura tra le righe dell'anteriore *defensa* elaborata dal padre Juan *senior* per rispondere tra l'altro all'accusa di essere "*desabrido*" –cioè scostante e sgradevole– nel trattare con il prossimo, con il suo forte e insistito ricorso alle esigenze di segretezza imposte dal delicato ufficio ricoperto<sup>17</sup>, ci si trova infatti di fronte a dei tipici esponenti della burocrazia dell'età asburgica, appartenenti a una famiglia di *hidalgos* navarro-aragonesi stabilmente inseriti nel ceto dei *letrados* all'interno della più vasta classe *mediana* o, come questa amava autodefinirsi, di *cristianos viejos*, con tutte le loro rivendicazioni di *limpieza de sangre* nonché connotazioni umane e caratteriali di alterigia sociale e ispanico *sosiego*. La loro principale ambizione era quella di salire più in alto possibile nella gerarchia amministrativa di segreterie e cancellerie, e i

<sup>16</sup> Sul collezionismo di pittura in Spagna e nei domini spagnoli al tempo di Filippo III, dopo la breve ma fondamentale introduzione di A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965, pp. 63-68, *passim*, basti rinviare a M. MORÁN e F. CHECA: *El coleccionismo en España*, Madrid 1985, pp. 170 e 223-249; M. MORÁN TURINA e J. PORTÚS PÉREZ: *El arte de mirar*, Madrid 1997, pp. 13-29 e 63-82; M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories I. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755. The Provenance Index of the Getty Art History Information Program*, Los Ángeles 1997, pp. 199-280 inventari nn. 1-14; M. LAPUERTA MONTOYA: *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid 2002, in particolare pp. 11-58; S. SCHROTH: *A New Style of Grandeur: Politics and Patronage at the Court of Philip III*, in S. SCHROTH e R. BAER (eds.): *El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III*, catalogo della mostra (Boston e Durham, NC), Boston 2008, pp. 77-121.

<sup>17</sup> Protestava Juan Lezcano che, per occuparsi "*solamente en hazer negoçios, y despachos de corte*" i quali "*son secretos y de mucha confiança (...) no se le ha de atribuyr a defecto ser resolutos, de pocas razones, y grave en su proceder*" (AGS, Visitas de Italia, legajo 49, 11).

loro modelli di riferimento restavano pur sempre i grandi segretari reali del tempo di Filippo II<sup>18</sup>. Per fare solo un esempio, di particolare rilevanza agli occhi di Juan *junior* a causa della sua precoce e straordinaria personalità di collezionista di pittura contemporanea, basti citare il nome del celebre e sfortunato *letrado* Antonio Pérez, segretario di Stato del *rey prudente* dal 1568 al 1579<sup>19</sup>. Non mancano così, nell'inventario pure autografo "*de la plata y muebles*" che segue quello dei dipinti, sia una carrozza sia gli arredi liturgici necessari per la cappella di famiglia sia alcuni oggetti provvisti dello stemma di casa Lezcano, come due portiere di cuoio per la carrozza, una saliera di argento e soprattutto il grande drappo di velluto nero ornato d'oro destinato a coprire la bara del segretario il giorno del suo funerale.

Se ci si accinge ora a un inquadramento più preciso della pinacoteca, va anzitutto osservato che la pressoché totale assenza nelle voci dell'inventario di riferimenti napoletani, tanto sul piano degli autori quanto delle iconografie, spinge a chiamare la raccolta fuori dal mondo collezionistico napoletano dei primi anni trenta e di valutare piuttosto le caratteristiche e i criteri di gusto che ne determinarono la formazione in rapporto con gli ambienti spagnoli nella Roma a cavallo tra il primo e il secondo decennio del secolo. Infatti, l'acquisizione di quasi tutti i dipinti va senza dubbio fatta risalire ai sette anni scarsi trascorsi a Roma tra il 1609 e il 1616, mentre sono pochissime le opere che per la loro iconografia possono essere ricondotte con sicurezza al successivo soggiorno in Sicilia o agli anni napoletani. Le caratteristiche di quadreria non aristocratica ma "borghese" – creata cioè da un'unica figura di amatore e a lui non sopravvissuta, sì da risultare non meno effimera di tante raccolte gentilizie smembrate al cambio di generazione per pagare gli ingenti debiti e ipoteche lasciate dal defunto collezionista – si rivelano immediatamente non appena si considerino l'epoca e le principali caratteristiche dei dipinti: sei appena vengono definiti "antichi" o "molto antichi", oltre ad uno assegnato a "*Juan Ber.no*" cioè a Giovanni Bellini; ancor meno, quattro, appaiono riferiti ad autori attivi nei primi decenni del Cinquecento, per di più con nomi "contenitore" dall'affidabilità alquanto relativa come Tiziano, il Pordenone e Raffaello, a parte gli altri cinque onestamente riconosciuti come copie tratte da originali di quest'ultimo. Tutti i rimanenti, cioè

<sup>18</sup> Ci si riferisce alla vasta e articolata categoria di cui tratta ampiamente J. A. ESCUDERO: *Los secretarios de Estado y del Despacho (1474-1724)*, Madrid 1969.

<sup>19</sup> Cfr. A. DELAFORCE: "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II", *The Burlington Magazine* 124 (1982), pp. 742-753.

poco meno del novanta per cento del totale, sono invece riconducibili ad un'epoca contemporanea o di pochissimo anteriore al collezionista, apparendo qua e là nella messe di voci senza attribuzione i nomi di autori "moderni" a cominciare dal Bassano, ricorrente per due volte, per proseguire con Federico Zuccari, Scipione Pulzone e Paolo Bril citati in un'unica occasione e terminare con un gruppo un po' più nutrito comprendente quattro opere di Annibale Carracci, due tra cui una copia del Caravaggio, tre di Guido Reni non potendo che essere egli stesso il "Bolognese" o "Bolognes" citato due volte nell'inventario, una del "Flamengo" che dovrebbe essere senz'altro Pietro Paolo Rubens e soprattutto dodici di Orazio Borgianni, l'artista di gran lunga più rappresentato. Dal punto di vista della città d'origine o d'elezione degli autori, tutti i nomi appena elencati riconducono pertanto a Roma o a Venezia: è quindi un peccato che, considerate la nazionalità del segretario e l'epoca della sua residenza romana, nell'elenco non figuri il nome di Jusepe de Ribera nel quale è difficile che egli abbia mancato di imbattersi prima di ritrovarlo a Napoli, fatto che in caso contrario avrebbe potuto gettare qualche ulteriore luce sugli esordi del grande artista valenziano. Comunque non si potrà mai apprezzare abbastanza l'onestà del Lezcano, che tranne pochissime eccezioni non dà mai l'impressione di voler esaltare oltre il ragionevole la qualità dei quadri posseduti, come dimostra il suo atteggiamento nelle due differenti occasioni in cui chiama in causa il Caravaggio; sì che al suo giudizio sull'originalità dei singoli dipinti, almeno nel caso di quelli a lui contemporanei, sarà opportuno prestare un adeguato ascolto.

Anche sul piano tematico la quadreria tradisce il tempo della sua costituzione e non si può fare a meno di osservare come, ancor più di quanto sarebbe lecito aspettarsi, la descrizione che il Lezcano dà dei propri dipinti di soggetto profano si arresti a un livello di lettura preiconografico in senso panofskiano, a dimostrazione di un'erudizione assai debole in tal campo. L'assenza di un inventario della libreria del segretario impedisce di farsi un'idea più chiara del suo livello di cultura; è vero però che la stessa frettolosa menzione, nell'elenco dei beni mobili da lui posseduti, di un "*escritorio grande lleno de libros*" non meglio specificati non induce certo a supposizioni particolarmente ottimistiche. Nell'argomento non vanno ovviamente coinvolti i "*dos baules cubiertos de enserado blanco llenos de libros que se compraron para su Magestad que para embiallos a España se espera la orden del padre fray Agustin de Castro*", i quali libri, spiega il Lezcano nel testamento, erano testi in lingua greca ed ebraica che erano stati proposti per l'acquisto a Roma all'ambasciatore don Francisco, in quanto "*a proposito para la*

*libreria del Escorial*". Dopo averli comprati, nel partire per la Spagna questi li aveva quindi affidati al segretario affinché li spedisse in Spagna, ma questi, fattili esaminare da un Gesuita "*docto en estas lenguas*", aveva appreso che solo quattro di essi erano di adeguato interesse, decidendo perciò di astenersi dall'invio e restando da allora –ulteriore riprova di quanto forte fosse rimasto il legame con don Francisco– in attesa di istruzioni da parte sua.

In conformità con quanto gli studi hanno messo in evidenza per le collezioni di pittura del primo quarto del Seicento, circa centoventi pezzi –vale a dire oltre l'ottantacinque per cento– sono di soggetto religioso, in maggior parte di carattere iconico-devozionale; solo nell'ultima parte dell'inventario affiorano otto ritratti, una decina di paesaggi di cui sei riuniti in un unico lotto nonché, tutti raccolti in fondo all'elenco e verosimilmente custoditi negli ambienti più privati dell'abitazione, sei quadri mitologici ed uno, si direbbe, di argomento epico-cavalleresco. Considerata l'epoca e la nazionalità del Lezcano si è giudicata inconsueta la presenza in questi ultimi di figure di donne nude<sup>20</sup>, ma a parte l'esiguità del numero è giusto piuttosto rilevare la *pruderie* con cui appunto si tiene a sottolineare la nudità di tali immagini. Fatto singolare, non c'è invece traccia alcuna di *bodegones* o di qualsivoglia altro genere di nature morte.

Un esame più ravvicinato dei singoli dipinti –che purtroppo sono privi di misure in palmi, laddove la frequente definizione "*grande*" risulta applicarsi non appena si superino le dimensioni di una comune "tela da testa"– non può non partire dalle copie di immagini devozionali della Madonna e dei santi, il cui collezionismo conobbe il suo apice proprio nel primo quarto del Seicento e specialmente in ambito spagnolo. Si comincia con due repliche su "*quadros medianos*" dell'antica icona della Madonna di Santa Maria del Popolo, una "*grande*" della Madonna di Santa Maria Maggiore e un'altra, pure "*grande*", dell'altra custodita in Santa Maria in Trastevere, le quali tutte, se non fosse per i dubbi suscitati dal formato, farebbero pensare con buona certezza all'operato del bavarese Sigismondo Laire, che a Roma si specializzava in quegli anni nella riproduzione in piccolo di tali icone in prevalenza destinandole appunto alla clientela spagnola; più probabile semmai è la paternità del Laire, abile e noto ricamatore, per la piccola *Natività* "*de recamo*"<sup>21</sup>. Seguono una versione della

<sup>20</sup> G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples...*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>21</sup> Sul Laire (1552 circa-1639) cfr. da ultimi G. RAMALLO ASENSIO: "Toda la obra conservada en España, y hasta ahora conocida, del pintor Segismundo Laire. Alemán en Roma", *Archivo Español de Arte* 79 (2006), pp. 243-261, e A. COLLOMB: "La peinture sur

non meno popolare *Annunziata* di Firenze, le cui copie abbondavano tra gli esponenti della cerchia del duca di Lerma, e una “*Nuestra Señora del Bonconsiglio con san Francesco de Asisa y de Paula quadro mediano*”, che ispirata all’immagine miracolosa conservata all’interno dell’omonimo santuario tenuto dagli Agostiniani nel paese laziale di Genazzano doveva consistere nella raffigurazione di un’icona della Madonna portata in volo dagli angeli. Il 25 aprile 1467 infatti, su una parete interna della chiesa della Madonna del Buonconsiglio allora in corso di costruzione, era miracolosamente apparsa un’immagine della Vergine col Bambino: si scoprì ben presto che si trattava della Nostra Signora di Scutari o degli Albanesi, in fuga dalla sua terra che era stata quell’anno invasa dai Turchi<sup>22</sup>.

A un’origine siciliana vanno invece ricondotte una “*santa Agata de Catania*” e la “*copia de Nuestra Señora de Trapani*”, cioè della parimenti miracolosa, e copiatissima, statua marmorea grande come il naturale tuttora a Trapani nel santuario carmelitano della Santissima Annunziata, attribuita in modo tutt’altro che unanime a Nino Pisano, la quale secondo la leggenda vi sarebbe giunta nel 1188 proveniente dalla Terra Santa appena conquistata dal Saladino; ancora oggi, a parte la tela tardoquattrocentesca nella chiesa di Sant’Agostino degli Scalzi a Napoli e quella seicentesca nella chiesa pure carmelitana di Sant’Antonio Abate a Palestrina, dono dei confratelli di Sicilia, si conoscono proprio in Spagna due altre grandi copie dipinte cinque-seicentesche della *Madonna di Trapani*, conservate la prima in Santo Domingo el Real a Toledo e la seconda, finora inedita, nel monastero delle Descalzas Reales di Madrid, mentre di una terza, forse andata distrutta durante la guerra civile spagnola del 1936, è documentata la consegna, il 17 settembre 1616, a María Ana de San José priora del convento della Encarnación sempre a Madrid<sup>23</sup>. All’ambiente napoletano sembrano invece da collegare i tre quadretti con l’Inferno, il Purgatorio e il Paradiso, e più in generale alla cultura figurativa iberica diffusa in entrambi i regni di Napoli e Sicilia il ciclo di undici quadri con l’*Apostolato*.

---

pierre entre Rome et Madrid: Sigismondo Laire parmi ses contemporains”, *Paragone* 69 [679] (2006), pp. 75-87.

<sup>22</sup> Cfr. L. VANNUTELLI: *Cenni storici sul Santuario di Maria Santissima del Buon Consiglio di Genazzano*, Roma 1839.

<sup>23</sup> Per la fortuna dell’immagine in Spagna e le due copie dipinte ivi esistenti cfr. Á. FRANCO MATA: “Hacia un corpus de las copias de la ‘*Madonna di Trapani*’ tipo A (España)”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 10 (1992), pp. 73-92. La copia di Palestrina è gentilmente segnalata da Claudia Tempesta.

A dispetto della differente pertinenza geografica, le leggende che vedevano per protagoniste le icone del Buonconsiglio e di Trapani condividevano il paradigma narrativo della fuga miracolosa da un territorio conquistato dai Turchi, il che offre un'evidente conferma di quanto il segretario si sentisse personalmente coinvolto nella linea politica pregiudizialmente antiottomana perseguita dalla Spagna asburgica tra il XVI e il XVII secolo, e per quanto riguarda la seconda in quella che era stata la principale preoccupazione politico-militare di don Francisco de Castro durante il suo mandato siciliano. Ancora, tre quadretti rappresentanti una *Madonna*, un *San Francesco* –questi due forse a *pendant*– e un piccolo *Ecce Homo* su rame recavano un ornamento definito “*a la veneçiana*”, mentre era forse un'icona veneto-bizantina la piccola *Madonna col Bambino* di cui si indica la provenienza “*de Sclavonia*”. Tutti sacri, com'è prevedibile, erano poi i dipinti definiti dal proprietario “antichi”, cioè anteriori al pieno Rinascimento: una grande *Sacra Famiglia*, una *Crocifissione*, una piccola “*Soledad*” vale a dire una versione della tradizionale iconografia spagnola raffigurante la Vergine Maria in lacrime vestita a lutto dopo la sepoltura del Figlio, una *Madonna col Bambino con il committente* “*vestido de frayle*”, un'altra *Madonna col Bambino e san Giovannino* su tavola “*muy antigua y de valor*” e infine un' *Adorazione dei Magi* di cui si ricorda l'intrigante provenienza dalla chiesa romana di San Pietro in Montorio.

Di due tele di grandi dimensioni l'inventario indica inoltre la prevista destinazione ecclesiastica: è il caso di un' *Assunzione* e di una delle due copie dalla *Trasfigurazione* di Raffaello in San Pietro in Montorio, mentre su un altare doveva chiaramente trovarsi un tempo il misterioso prototipo da cui era stata tratta una tela quadrata con la *Deposizione*, dipinto che “*se puede tener por original, porque de donde se sacco se lo tomaron los ingleses*”, vale a dire che la partenza dell'originale per lidi assai lontani, da cui difficilmente avrebbe potuto fare ritorno, accresceva a giudizio del Lezcano il valore della copia di sua proprietà fino a renderlo ad esso equivalente.

Riportata a chiare lettere è anche la provenienza di un anonimo *San Girolamo* “*que sta scrivendo*”, il quale dipinto recava ancora dipinte “*en lo alto de la corniz (...) las armas del señor cardenal Pio*”. Il dipinto doveva essere un dono che il segretario aveva ricevuto a Roma da parte di un raffinato, e si può aggiungere filospagnolo, collezionista qual era il cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia, personaggio altresì legato all'ambiente del cardinale Pietro Aldobrandini<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Su Carlo Emanuele Pio di Savoia (1585-1641) come collezionista di pittura cfr. L. TESTA: “Un collezionista del Seicento: il cardinale Carlo Emanuele Pio”, in J. BENTINI (ed.): *Quadri rinomatissimi: il collezionismo dei Pio di Savoia*, Modena 1994, pp. 93-100.

Facilmente ricostruibile è poi la ragion d'essere degli otto ritratti facenti parte della raccolta, sorprendentemente pochi in proporzione e simboli e promemoria, nei rispettivi casi, di fedeltà politica o di affetti privati. Nella minuscola, essenziale *galería de retratos* del segretario erano compresi *Don Enrique de Guzmán secondo conte di Olivares*, viceré di Napoli dal 1595 al 1599, e il suo successore *Don Fernando Ruiz de Castro sesto conte di Lemos*, sotto i quali aveva prestato servizio il Lezcano nei primi anni della sua carriera; *Paolo V Borghese*, sotto il cui pontificato si era svolta la sua permanenza a Roma in qualità di segretario dell'ambasciatore de Castro; e, riuniti in un unico lotto insieme all'effigie dello stesso *Don Francisco de Castro*, i quattro ritratti di famiglia: quelli cioè del “*Secretario Juan de Lezcano*” ovvero del medesimo testatore o in remota alternativa di suo padre, delle sue due mogli *Claudia Salinas* e *Felice Salinas*, e di una *María García* il cui grado di parentela non si è in grado di precisare. Il novero dei dipinti anonimi degni di menzione si completa con una *Maddalena morta*, con sei *Paesaggi* generici e altri tre piccoli su rame con figure di eremiti, e infine con un *Perseo e Andromeda*, una *Diana e Atteone* e altre tre tele profane di ardua decifrazione tematica.

Ma quando si vengono a considerare i trentasette dipinti provvisti di nome d'autore, tra originali e copie poco più di un quarto del totale, dall'inventario traspare con ancor maggiore evidenza il peso determinante che nella costituzione della raccolta ebbero le relazioni professionali e ancor più personali del Lezcano. Non è invece dato cogliere alcuna netta predilezione di tendenza, sebbene la penuria di opere manieriste imponga di riconoscere quanto il gusto dello spagnolo fosse aggiornato sulle correnti stilistiche di maggior fortuna e di più recente sviluppo. Vista la loro vasta diffusione sul mercato internazionale, nulla si può stabilire in merito alle circostanze in cui vennero acquisite le sei opere assegnate ad artisti della scuola veneta: in ordine approssimativo di datazione una *Madonna col Bambino e san Giovanni Battista* di Giovanni Bellini; un'altra sorta di piccola “*Sacra Conversazione*” con il *Cristo, la Madonna e san Giovanni Battista* di Tiziano; un non altrimenti attestato *San Paolo* ancora di Tiziano; una *Resurrezione di Lazzaro* del Pordenone che sarà forse stata una copia del grande, problematico telero conservato dal 1732 nella Galleria del Castello di Praga, proveniente dalla collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo<sup>25</sup>; una *Natività*

<sup>25</sup> Cfr. C. FURLAN: *Il Pordenone*, Milano 1988, pp. 19, 21, 39-40, note 76-77, e pp. 335-336, n. A23, con qualche dubbio sull'attribuzione, perplessità respinte da C. E. COHEN: *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone*, New Haven and London 1996, pp. 94-101, 111, note 79-84, e pp. 521-524, n. 10.



su pietra “*de mucho preçio*” del “*Basa*” ovvero del Bassano e, copia da un originale dello stesso, una *Circoncisione* di formato “*mediano*”, forse derivazione ridotta dall’enorme pala già nel vecchio duomo di Santa Maria in Colle e ora nel Museo Civico di Bassano, firmata da Jacopo e dal figlio Francesco nel 1577 ma spettante in buona parte al secondo<sup>26</sup>. È questa la prima opera per cui è possibile indicare un passaggio posteriore: in occasione dell’*almoneda* della quadreria Lezcano essa dovette infatti essere acquistata dall’allora viceré conte di Monterrey, che al termine del suo mandato l’avrebbe condotta a Madrid dove nel 1653 fu tassata per 350 *reales* da Antonio de Pereda<sup>27</sup>.

Gli altri quadri provvisti di attribuzione sono tutti di origine romana, e a parte quelli dati a Raffaello nessuno è riferito ad artisti scomparsi prima del 1598, quando cioè il segretario era, seppure non ancora a Roma, giunto in Italia già da qualche anno. Si sono già ricordate le due copie della celeberrima *Trasfigurazione* di San Pietro in Montorio<sup>28</sup>, chiesa peraltro legata tradizionalmente alla corona spagnola –giusto nel 1604 Filippo III aveva stanziato una somma di 3.000 scudi per il restauro del complesso promosso dall’ambasciatore il marchese di Villena, onde l’anno seguente era stata tra l’altro realizzata la scalinata d’accesso a doppia rampa– da cui come si è visto il Lezcano aveva tratto anche la probabilmente quattrocentesca *Adorazione dei Magi*. Ma di Raffaello egli possedeva anche altre opere: anzitutto “*el retrato de la enamorada*”, che sarà stata una delle tante copie della cosiddetta *Fornarina*, così chiamata solo a partire dal 1772 ma attestata per la prima volta nel 1595 presso la contessa Caterina de’ Nobili Sforza di Santafiora, alla cui morte avvenuta il 10 dicembre 1605 dovette passare –tramite la figlia

<sup>26</sup> Cfr. la scheda di P. MARINI in B. L. BROWN e P. MARINI (eds.): *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa e Fort Worth), Bologna 1992, pp. 294-295, n. 121.

<sup>27</sup> Cfr. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 174 (1977), pp. 417-459, 458, n. 246 (103), che ha suggerito il rapporto con la tela di Francesco nel Museo Civico di Bassano, e M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 514, n. 58.103. Sulla fortuna dei Bassano in Spagna, in attesa della stampa di J. M. RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*, cfr. M. FALOMIR FAUS (ed.): *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid 2001.

<sup>28</sup> Per esempio anche il duca d’Alcalá, tra i tanti collezionisti spagnoli dei primi decenni del Seicento, aveva una piccola copia su rame della *Trasfigurazione*: cfr. J. BROWN e R. L. KAGAN: “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution”, *The Art Bulletin* 69 (1987), pp. 231-255, 249, n. III.2.

Costanza sposa di Jacopo duca di Sora— in casa Boncompagni dove la ricorda Fabio Chigi nel 1618<sup>29</sup>; e qui è interessante notare come la definizione preceda di diversi decenni quella di “Innamorata” usata nel 1657 dallo Scannelli<sup>30</sup>. Peraltro, cinquant’anni più tardi un “Ritratto della Donna di Raffaele mezza figura di palmi 4. e 3. in circa” appare nell’inventario romano del 1682 di don Gaspar de Haro marchese del Carpio, a quel tempo ambasciatore presso la Santa Sede<sup>31</sup>. Alla “*enamorada*” si aggiungevano tre immagini non meglio individuabili quali un dipinto, “*de mucho preçio*” per il segretario, con “*una mujer desnuda que se sta bañando con una criada*” —senza dubbio una scena mitologica anche a giudicare dalla posizione nell’elenco, e da precisarsi forse in un *Bagno di Diana*— nonché due quadretti riconosciuti per copie con un *Crocifisso* e una *Cattura di Cristo*, soggetto quest’ultimo non attestato nella produzione del Sanzio.

Non molte certezze dà, almeno nella maggior parte dei casi, l’esame dei dipinti di autori contemporanei. Di paesaggi autografi raffiguranti *San Girolamo* ad opera di “*Paulo Grilo*”, vale a dire di Paolo Bril, sussistono appena due esempi, il primo già a Londra nella collezione Morris —un rametto che, per essere firmato e datato 1592, è la prima opera nota eseguita dall’artista su tale supporto— e l’altro su tela appartenente al Museo del Louvre, firmato e datato 1609 e che pertanto sembrerebbe più compatibile se non fosse troppo grande per la definizione “*pequeño*” usata nella *Relaçion*<sup>32</sup>. Nulla si può dire circa la *Deposizione* di Federico Zuccari, soggetto assente dal *corpus* conosciuto dell’artista, e ancor meno di una *Natività* di Scipione Pulzone, soggetto in cui non risulta che il pittore di Gaeta si sia mai cimentato a parte il limitato intervento di collaborazione con il gesuita Giuseppe Valeriano per la cappella della Madonna della Strada al Gesù, sebbene sia molto probabile che il Lezcano intendesse alludere piuttosto a una replica o copia —la definizione è ambigua— della popolarissima *Sacra Famiglia con san Giovannino e sant’Elisabetta* oggi nella

<sup>29</sup> Sulla storia precoce della *Fornarina* cfr. da ultima L. CALZONA: “La collezione occultata”, in L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE e F. SOLINAS (eds.): *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 7-11 dicembre 2004), Roma 2007, pp. 71-82, 76.

<sup>30</sup> F. SCANNELLI: *Il microcosmo della pittura*, Cesena 1657, p. 166.

<sup>31</sup> Cfr. M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 732, n. 42.

<sup>32</sup> Cfr. F. CAPPELLETTI: *Paul Bril e la pittura di paesaggio a Roma 1580-1630*, Roma 2006, p. 216, n. 15, e p. 269, n. 99.

Galleria Borghese<sup>33</sup>. Infine, la “grande” *Natività* del “*Flamengo*” richiama con forza alla mente la famosa pala che nel 1608 Pietro Paolo Rubens, dipinse per la chiesa oratoriana di San Filippo Neri a Fermo e oggi conservata nella locale pinacoteca civica; di una replica o copia della quale –escluso il bozzetto su tavola, poi trasportato su tela, proveniente dalla collezione del conte Bruhl di Dresda e registrato a partire dal 1769 nel Museo dell’Ermitage, se non altro perché troppo piccolo anche per i generosi criteri usati nell’inventario– il Lezcano potrebbe benissimo essere entrato in possesso<sup>34</sup>.

Altrettanto irrisolvibile è la questione relativa ai quattro quadri per cui viene speso il nome del “*Caraciolo*” o “*Carachiolo*”, che al pari di quanto avviene in numerose altre fonti seicentesche tanto spagnole quanto italiane non va inteso per Battistello ma per Annibale Carracci<sup>35</sup>: tre di tema sacro, ovvero una *Natività con angeli*, una piccola *Madonna col Bambino* e un *San Francesco consolato dagli angeli*, e uno di argomento mitologico con *Venere, Giunone e Cupido* il quale fa pensare ai soggetti per la volta della Galleria Farnese, senza però essere collegabile ad alcuna opera conosciuta dell’artista. È anche vero che, al pari delle altre tre, potrebbe trattarsi benissimo di un’opera appartenente alla nutrita scuola romana di Annibale, ma a proposito di esso il Lezcano tiene a rammentare che un personaggio ancora oggi ben noto quale il ricco conte di Villamediana aveva offerto, nel vano tentativo di entrarne in possesso, addirittura 500 ducati. È possibile precisare l’epoca e le verosimili circostanze in cui dovette maturare la proposta di acquisto, vale a dire nel corso della sosta che il Villamediana effettuò a

<sup>33</sup> Cfr. A. DERN: *Scipione Pulzone (ca. 1546-1598)*, Weimar 2003, pp. 73-74 e 157-158, n. 50, e per una copia in Spagna J. M. RUIZ MANERO: “Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España”, *Archivo Español de Arte* 68 (1995), pp. 365-380, 376 e 377, figg. 11-12.

<sup>34</sup> Cfr. V. SGARBI (ed.): *Un capolavoro di Rubens. L’Adorazione dei pastori*, Catalogo della mostra (Genova), Milano 2004.

<sup>35</sup> Così, come rileva A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pittura italiana del siglo XVII...*, *op. cit.*, p. 95, scrive “*Caracholi*” per Carracci, V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura...*, *op. cit.*, p. 417. “*Caraccioli*” erano chiamati dallo stesso cardinale Odoardo Farnese, e altrettanto si legge in numerosi inventari italiani. È pertanto sbagliata l’identificazione con Battistello che ha operato G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples...*, *op. cit.*, pp. 56 e 487, trascinando nell’errore chi scrive (A. VANNUGLI: “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano and a ‘*Martyrdom of St Lawrence*’ at Roncesvalles”, *The Burlington Magazine* 140 [1998], pp. 5-15, e 160, p. 7); ristabilisce la verità S. CAUSA: *Battistello Caracciolo. L’opera completa*, Napoli 2000, pp. 130, n. 22, e p. 347, n. P58.

Roma, proveniente da Napoli, nell'aprile del 1614, dato che nell'avviso inviato il 16 di quel mese alla corte di Urbino si informa del banchetto organizzato dal duca Caetani in onore suo e dell'ambasciatore don Francisco de Castro<sup>36</sup>. Da Roma, passando per Siena e Firenze, il Villamediana avrebbe proseguito per l'Italia settentrionale e nell'aprile dell'anno seguente si sarebbe imbarcato a Genova diretto in Spagna, portando con sé diversi dipinti di gran valore tra cui del Caravaggio, scrive il Bellori, "la mezza figura di Davide –identificabile con la tavola oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna– e 'l ritratto di un giovine con un fiore di melarancio in mano", mai più rintracciato<sup>37</sup>. Nel caso che il misterioso dipinto mitologico fosse davvero di Annibale risulta comunque da escludersi ogni ipotesi di una committenza diretta, in quanto l'artista bolognese, dopo essersi recato a Napoli verso la fine della primavera del 1609 nella speranza subito frustrata di potersi rimettere in salute<sup>38</sup>, era morto a Roma il 15 luglio di quell'anno poche settimane dopo l'arrivo dell'ambasciatore de Castro e del suo segretario Lezcano, ed è assai improbabile che il pittore e il collezionista si siano mai incontrati.

Alla scuola classicista appartenevano pure l'*Assunzione con angeli musicanti*, "quadro mediano en rame" opera di "Guido bolognes" ovvero Guido Reni, la quale, anche per esser "pintura de preçio" e per la descrizione più accurata del solito che lo vuole "lleno de coros de angeles, y de virgines con instrumentos de musica", offre più concrete possibilità di individuazione. È infatti ragionevole ritenere che l'opera posseduta dal segretario corrispondesse alla composizione, ideata a Roma nel corso del primo decennio del Seicento, nota attraverso le repliche autografe variate del Museo del Prado e della National Gallery di Londra, entrambe di grandezza perfettamente compatibile con il formato "mediano" indicato nella *Relaçion*. Mentre la prima, proveniente dalle raccolte di Filippo IV e registrata nell'Alcázar di Madrid a partire dal 1666, è però dipinta su tavola, la seconda, che è di alcuni anni più tarda e viene fatta risalire al 1607, è appunto su rame e proviene, sembra, anch'essa dalla Spagna.

<sup>36</sup> Su don Juan de Tassis y Peralta secondo conte di Villamediana (1582-1622) e i quadri del Caravaggio, segnatamente il *David* su tavola di Vienna, cfr. M. MARINI: *Caravaggio "Pictor praestantissimus"*, Roma 2005, pp. 298-299 e 528-529, n. 85, pp. 559-560, sub n. 102 e p. 581, n. P-17, con bibl.

<sup>37</sup> G. P. BELLORI: *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), ed. E. Borea e G. Previtali, Torino 1976, pp. 232-233 e note 1-2.

<sup>38</sup> Cfr. da ultima A. STANZANI: "Regesto documentario", in D. BENATI ed E. RICCOMINI (eds.): *Annibale Carracci*, Catalogo della mostra (Bologna e Roma), Milano 2006, pp. 465-479.

Potrebbe dunque trattarsi proprio di questa, o in alternativa della sua ottima copia antica, pure su rame, nello Szépművészeti Múzeum di Budapest, la cui storia conosciuta non risale oltre la sua appartenenza alla collezione Esterhazy; sempre che ad appartenere al Lezcano non fosse una delle varie copie della più fortunata replica londinese periodicamente affioranti nella letteratura e sul mercato; è in ogni modo certo che già nel Seicento l'immagine godeva in Spagna di una buona notorietà<sup>39</sup>.

Più avanti nell'inventario sono descritti, uno di seguito all'altro e perciò da supporre quali probabili pendants, altri due quadri ciascuno dei quali è definito "grande" e "original del Bolognes", autore che è giusto identificare nello stesso Guido Reni, già allora consacrato tra gli Spagnoli come "el Boloñés" per eccellenza: una *Santa Caterina d'Alessandria* e una *Santa Susanna*. Il soggetto del secondo dipinto, essendo com'è ovvio da escludere che potesse trattarsi di una *Susanna e i vecchioni*, non figura nel catalogo tematico di Guido pervenuto fino a noi, sì che quale prima ipotesi di ricerca è venuto spontaneo domandarsi se per caso il Lezcano non potesse essere inciampato in un banale quanto clamoroso *lapsus* iconografico tra le sante Susanna e Cecilia. La soluzione del quesito è tuttavia molto più semplice, dimostra che il segretario spagnolo non commise nessun errore di interpretazione e anzi getta luce su un nuovo probabile rapporto di committenza: nel noto quadernetto di entrata e uscita compilato *manu propria* dallo stesso Guido a Roma tra l'ottobre del 1609 e il maggio del 1612, alla data del 26 aprile 1610 è riportato un pagamento di 25 scudi ricevuti, non è detto da chi, proprio per una *Santa Caterina* e una *Santa Susanna*<sup>40</sup>. Se

<sup>39</sup> Su ambo le versioni e la copia di Budapest cfr. D. S. PEPPER: *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988, pp. 22, 24, 219, n. 14 e p. 226, n. 26, con rispettive datazioni al 1602-1603 e al 1607; lo studioso elenca altre quattro copie, delle quali due in collezioni private spagnole, senza indicazioni di supporto. Non è accettabile per la composizione il titolo di *Incoronazione della Vergine*, mancando il Redentore ed essendo l'Assunta incoronata da due angeli. A Madrid, una "lamina de dos terçias de alto de la Assumpcion de Nuestra señora en gloria copia de Guido (...)" era inventariata nel 1632 tra i quadri del dottor Alonso Cortés (M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 287, n. 13).

<sup>40</sup> Cfr. D. S. PEPPER: "Guido Reni's Roman Account Book – I: The Account Book", *The Burlington Magazine* 113 (1971), pp. 309-317, 315, n. 11 ("Adi 26 aprile [1610, n.d.r.] [...] Scudi vinticinque li doi quadri, la Sta. Catterina et Susanna"). Si segnala che una "S. Catarina del Guidoreni" "Di palmi 5 à traverso" figura ancora nel 1741 a Napoli nell'inventario di Stanislao Poliastrì arcivescovo di Rossano (G. LABROT: *Collections of Paintings in Naples...*, *op. cit.*, p. 403, n. 25).

pure occorre lasciare aperto uno spiraglio per un eventuale acquisto sul mercato da parte del Lezcano negli anni immediatamente successivi, la sua presenza a Roma già da un anno in quella primavera del 1610 rende più che fondata la proposta di individuare proprio in lui l'ignoto committente dei due dipinti. I quali purtroppo si direbbero entrambi andati perduti a meno che la *Santa Caterina* non sia da individuare nella raffigurazione autografa della santa a mezza figura acquistata verso il 1770 da William Hunter e oggi conservata nella Hunterian Art Gallery di Glasgow, allo stato attuale datata verso il 1607<sup>41</sup>.

# I DIPINTI DEL CARAVAGGIO

È impossibile sapere poi se Juan de Lezcano ebbe mai occasione di incontrare a Napoli il Caravaggio. Come si è detto, nell'inventario il nome dell'artista lombardo appare due volte, rispettivamente per una copia e un originale. La copia era "*un san Francisco grande que sta haçiendo horaçion en una cruz sobre una muerte*", cioè un teschio: ebbene all'interno del *corpus* del Caravaggio la descrizione trova un compatibile riscontro solamente nella tela oggi nel Museo Civico di Cremona<sup>42</sup>, in cui a voler essere precisi la croce su cui prega il santo è appoggiata sul libro del Vangelo a sua volta aperto sopra un teschio<sup>43</sup>. Ora, la probabilità che il Lezcano possedesse una copia del *San Francesco in preghiera* di Cremona potrebbe fornire un indizio in più circa la provenienza dell'originale, donato al locale Museo Civico da parte del marchese Filippo Ala Ponzone tra il 1879 e il 1885. Una decina d'anni fa è stata infatti avanzata una nuova ipotesi, attualmente di gran lunga privilegiata, che vuole il dipinto appartenente sin dall'origine alla famiglia cremonese degli Ala poi confluiti nei Ponzone, e ciò alla luce della cornice primoseicentesca di albuccio espressamente realizzata per la tela e con ogni verosimiglianza di fattura romana, verniciata di nero con profili e decorazioni dorate, dove al centro di ogni lato spicca il leone araldico con la

<sup>41</sup> Olio su tela, cm 89 x 63. D. S. PEPPER: *Guido Reni...*, op. cit., p. 329, n. 10.

<sup>42</sup> Sul *San Francesco* di Cremona, databile al 1605, cfr. per ultima l'ampia scheda di M. MARUBBI in M. MARUBBI (ed.): *La pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 13-16, n.1.

<sup>43</sup> È sbagliato il collegamento, proposto in A. VANNUGLI: "Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...", op. cit., p. 7, n. 15, con il *San Francesco in meditazione* di Carpineto Romano, dove il santo tiene in mano il teschio e la croce poggia su un sasso.

zampa alata appartenente allo stemma della famiglia, e soprattutto della presenza a Roma a partire dal 1592 del verosimile committente. Si tratterebbe di quel monsignor Benedetto Ala che, legato agli Aldobrandini, fu tra l'altro governatore dell'Urbe dal 15 giugno 1604 al 5 maggio 1610, quando Paolo V lo nominò arcivescovo di Urbino, e che lo stesso Caravaggio chiamò in causa il 28 maggio 1605 quale garante per la licenza scritta di porto d'armi che non possedeva. Le iniziali "M" e "DA" marchiate a fuoco sul dorso della cornice, inoltre, sono state ricondotte al marchese Daniele Ala, fratello di Benedetto sopravvissutogli il 27 aprile 1620 e cavaliere gerosolimitano nonché legato alla compagnia del Cordone di san Francesco, nelle cui mani il dipinto poté eventualmente pervenire; anche se ultimamente si è preferito metterle piuttosto in relazione con la figura dell'omonimo marchese Daniele padre di Filippo, vissuto ai primi dell'Ottocento<sup>44</sup>. Il possesso di una copia da parte del segretario dell'ambasciatore spagnolo potrebbe dunque corroborare, offrendo un nuovo indizio circostanziale, la tesi di una committenza da parte del governatore Benedetto Ala, non solo vicino alla famiglia di papa Clemente VIII ma soprattutto suddito del re di Spagna in quanto cremonese.

Il Caravaggio era comunque l'autore del pezzo più pregiato della collezione Lezcano, opera che –sottolineava con orgoglio il proprietario– “*es estimada en mas de 800 ducados*”, allo scopo di garantirne con forza l'autografia e far giungere agli esecutori testamentari l'implicita raccomandazione di essere particolarmente esigenti al momento della vendita. Il quadro, che permette di aggiungere il nome del segretario a quelli tutti titolati dei conti di Benavente, di Lemos e di Villamediana nel breve elenco dei primissimi collezionisti spagnoli che acquisirono opere autografe del Caravaggio negli anni a cavallo del 1610, era “*un ecçe homo con Pilato que lo muestra al pueblo, y un sayon que le viste de detras la veste porpura*”. Grazie alla descrizione, è facile farlo corrispondere

<sup>44</sup> L'individuazione di Benedetto Ala, morto a Roma nel 1620, quale probabile committente è dovuta a S. CORRADINI e M. MARINI: “Roma 1605: lo strano furto di ‘... una lama di spada ... di M[aestro] Michelangelo da Caravaggio Pittore’”, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Catalogo della mostra (Bergamo), Milano 2000, pp. 102-107, 105, figg. 4-5 e p. 107, nota 14, con rinvio per il personaggio a N. DEL RE: *Monsignor Governatore di Roma*, Roma 1972, pp. 97-98, n. 67. La presenza dello stemma Ala sulla cornice fu indipendentemente notata anche da G. TONINELLI: “...con sua cornice nera alla romana con sopra Santo Francesco’. Annotazioni sul Caravaggio della Pinacoteca di Cremona”, *Arte Lombarda* 130 (2000), pp. 79-87. Per il collegamento con il marchese Daniele Ala padre del donatore cfr. invece M. MARUBBI (ed.): *La pinacoteca Ala Ponzone...*, op. cit., p. 14.

al famoso quadro oggi a Genova nei Musei di Strada Nuova in Palazzo Bianco<sup>45</sup>, da tempo e ormai pressoché unanimemente identificato dagli studiosi con l'*Ecce Homo* che secondo il Bellori il Merisi aveva dipinto “alli Signori Massimi” e “che fu portato in Ispagna”<sup>46</sup>, nonché messo in relazione con il leggendario “concorso Massimi” che oltre al Caravaggio avrebbe visto per protagonisti i fiorentini Ludovico Cardi detto il Cigoli e Domenico Cresti detto il Passignano. Anzi, il passaggio nella collezione Lezcano si rivela proprio l’anello mancante nell’avventuroso girovagare del quadro da Roma a Palermo a Napoli a Madrid a Genova, che con la sola interruzione del legame tra gli ultimi due trasferimenti resta valido anche per coloro i quali continuassero a non voler accettare l’autografia della tela genovese<sup>47</sup>.

Dopo molti anni di disquisizioni e ipotesi, l’esatta identità del committente e i termini esatti della questione furono messi a fuoco grazie al ritrovamento nel 1987 delle ricevute autografe rilasciate dal Caravaggio e dal Cigoli, datate rispettivamente al 25 giugno 1605 e al 2 marzo 1607<sup>48</sup>. In sintesi, nell’estate del 1605 il Caravaggio si impegnò a dipingere per il nobile Massimo Massimi, e in effetti dipinse, un quadro, da riconoscersi per esclusione nell'*Ecce Homo* citato

<sup>45</sup> All’identità tra l'*Ecce Homo* Lezcano e quello di Palazzo Bianco si accennava, in forma resa alquanto vaga per volontà della redazione, già in A. VANNUGLI: “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, p. 7; accenno tuttavia subito raccolto da C. PUGLISI: *Caravaggio*, London 1998, pp. 229-235 e 404, n. 52, che offre una sintetica ma puntuale ricostruzione della vicenda Massimi, e da M. MARINI: “Caravaggio y España: momentos de Historia y de Pintura entre la Naturaleza y la Fe”, in *Caravaggio*, catalogo della mostra, Madrid 1999, pp. 28-49, 39; la tesi è invece respinta da L. SICKEL: *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Emsdetten 2003, pp. 173 e 201 note 11-12, per il quale l'*Ecce Homo* Massimi è perduto. Sull'*Ecce Homo* di Genova (cm 128 x 103) cfr. M. MARINI: *Caravaggio “Pictor praestantissimus”...*, *op. cit.*, pp. 268-269 e 496-499, n. 70, e la scheda di P. BOCCARDO e C. DI FABIO in J. MILICUA e M. M. CUYÁS (eds.): *Caravaggio y la pintura realista europea*, Catalogo della mostra, Barcelona 2005, pp. 64-67, n. 6.

<sup>46</sup> G. P. BELLORI: *Le vite de’ pittori...*, *op. cit.*, p. 223 e nota 2.

<sup>47</sup> Un sunto della ricostruzione dell’intera vicenda proposta da chi scrive, a parte l’analisi estesa contenuta nel volume *La collezione del segretario Juan de Lezcano cit.* a nota 1 *supra*, è in A. VANNUGLI: “Juan de Lezcano, segretario dei viceré di Napoli e collezionista di pittura”, in J. L. COLOMER (ed.): *Coleccionismo artístico y mecenazgo de los virreyes de Nápoles en el siglo XVII*, Madrid 2009, in stampa.

<sup>48</sup> Il merito della scoperta è di R. BARBIELLINI AMIDEI: “Della committenza Massimo”, in D. BERNINI (ed.): *Caravaggio. Nuove riflessioni*, Roma 1989, pp. 47-69.



dal Bellori, che fungesse da *pendant* a un'*Incoronazione di spine* eseguita qualche tempo prima per il medesimo committente, opera da far corrispondere, almeno per quanto riguarda l'immagine, alla nota, discussa tela oggi appartenente alla Cassa di Risparmio di Prato, databile per via stilistica tra il 1603 e il 1604<sup>49</sup>. Rimasto evidentemente insoddisfatto, poco meno di due anni più tardi il Massimi allogava quindi al Cigoli un quadro che pure si accompagnasse a uno del Caravaggio, quadro la cui identità con il celebre, correggesco *Ecce Homo* del Cigoli tuttora a Firenze nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti, già prima del ritrovamento della ricevuta, è sempre stata indiscussa grazie alle notizie riferite dalla fonti seicentesche<sup>50</sup>. Dipinto che per di più, com'è stato osservato da più parti, presenta misure prossime al quadro di Prato: cm 178 x 125 l'*Incoronazione di spine* del Caravaggio, cm 175 x 135 l'*Ecce Homo* del Cigoli, che pervenne alle collezioni medicee già prima del 1638, ancor vivo il Massimi. Beninteso la chiamata in causa del quadro di Prato deve restare valida anche per coloro che, con argomenti non privi di qualche buona ragione, fossero tuttora restii ad accettarne l'autografia, essendo comunque fuor di dubbio che in essa è restituita con assoluta fedeltà un'invenzione originale del Caravaggio. Con ogni evidenza, il nobile romano si rassegnò a rivolgersi a un altro artista per ottenere un *pendant* di suo gradimento solo a nove mesi dalla fuga da Roma del Caravaggio, raccomandandosi di nuovo circa il rispetto della grandezza; condizione a cui dal canto suo il Cigoli ottemperò scrupolosamente. Quanto all'*Ecce Homo* che secondo le fonti il Passignano avrebbe dipinto, non menzionato però in alcuna biografia del pittore, nonostante le varie proposte formulate negli ultimi decenni non si è mai trovata traccia sicura.

Lo sfortunato *Ecce Homo* del Caravaggio dovette essere venduto da Massimo Massimi –le cui simpatie politiche orientate in favore della Spagna

<sup>49</sup> Sull'*Incoronazione di spine* di Prato, che Angelo Cecconi acquistò nel 1916 pare a Napoli, cfr. la scheda di M. GREGORI in *Caravaggio*, Catalogo della mostra (Madrid 1999), *op. cit.*, pp. 114-115; M. MARINI: *Caravaggio "Pictor praestantissimus"...*, *op. cit.*, pp. 230-231 e 461-463, n. 51; e ancora M. GREGORI in I. LAPI BALLERINI e F. RIGON (eds.): *Capolavori che ritornano. I dipinti della collezione del Gruppo Banca Popolare di Vicenza*, Catalogo della mostra (Roma), Milano 2008, pp. 111-113, n. 40.

<sup>50</sup> Sull'*Ecce Homo* del Cigoli (su tela e non su tavola!) cfr. R. CONTINI: *Il Cigoli*, Soncino 1991, pp. 15, 30 e 82, n. 22; la scheda di M. CHIARINI in *Lodovico Cigoli tra Manierismo e Barocco*, Catalogo della mostra, (Firenze), Fiesole 1992, pp. 108-110, n. 24; nonché M. CHIARINI in M. CHIARINI e S. PADOVANI (eds.): *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, Firenze 2003, II, p. 124, n. 181.

sono espresse a sufficienza dal fatto che dei due soli ritratti presenti alla sua morte nel suo appartamento uno, appeso nel cosiddetto camerino delle colonne “con uno specchio sopra per vedere alle ingiù (...) in faccia alla porta”, raffigurava appunto il “Rè di Spagna”, chissà se Filippo III o Filippo IV <sup>51</sup>– non molto tempo dopo la consegna della nuova interpretazione da parte del Cigoli; in tempo comunque per partire nel marzo 1616 con destinazione Palermo nel bagaglio del suo nuovo proprietario. La nazionalità del segretario Lezcano spiega assai bene, e meglio ancora dell'appartenenza del regno di Sicilia ai domini del sovrano di Spagna, il senso delle parole che oltre mezzo secolo dopo userà il Bellori: nonostante al tempo in cui scriveva il critico romano il dipinto dovesse trovarsi effettivamente a Madrid, è infatti di gran lunga più verosimile supporre che la fonte da lui raccolta, con ogni probabilità una tradizione orale, tramandasse che l'*Ecce Homo* era stato portato via da Roma “dagli Spagnoli”, evidentemente cioè dai collaboratori dell'ambasciatore Francisco de Castro accomiatatosi dal papa nel lontano 1616, e che con un'induzione spontanea e del tutto comprensibile egli l'abbia interpretata come “in Ispagna”. Il passaggio del quadro a Palermo offre una risposta definitiva al perché varie copie e derivazioni antiche della composizione –a cominciare da quella ampliata in basso del Museo Regionale di Messina, proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea Avellino dei Padri Teatini e concordemente attribuita ad Alonso Rodríguez <sup>52</sup>– siano state rinvenute appunto in Sicilia a fronte di nessuna di sicura origine romana, riprova appunto del precocissimo allontanamento dell'originale. Considerata la breve permanenza del dipinto sull'isola è anche probabile che da esso sia stata tratta un'unica copia, in seguito poi utilizzata quale prototipo per le altre. Appena sei anni dopo, nuovo trasloco da Palermo a Napoli, e qui pure la tela lasciò traccia se, come si è convinti, ne era una copia il “quadro Ecce' homo con cornice, del Caravaggio” compreso nell'inventario ivi redatto il 10 giugno 1630 in seguito alla morte del genovese Lanfranco Massa, antico

<sup>51</sup> Cfr. L. SICKEL: *Caravaggios Rom...*, *op. cit.*, pp. 198 e 245, il quale, probabilmente per un equivoco di lettura relativo al *San Francesco* collocato sopra la porta del medesimo ambiente (p. 246) crede che i ritratti del re di Spagna fossero due. L'altro era invece il ritratto del figlio Orazio “quando era puttino” (p. 244).

<sup>52</sup> Sulla copia messinese, attribuita allo stesso Caravaggio dall'antica letteratura locale, cfr. F. CAMPAGNA CICALA: “Riconsiderando Alonso Rodríguez”, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, Catalogo della mostra (Palermo), Venezia 2001, pp. 65-75, 69 e 75 nota 21 nonché la scheda della stessa autrice a pp. 128-129, n. 10.

procuratore e corrispondente a Napoli di Marcantonio Doria, accanto alle copie, parimenti spacciate per originali, del *Martirio di sant'Orsola* spedito nel 1610 appunto al Doria e della *Cena in Emmaus* ex Mattei oggi nella National Gallery di Londra<sup>53</sup>. A non molti anni più tardi risale poi un ulteriore indizio napoletano, che peraltro è forse collegabile con il dipinto Massa: “Uno ecce homo grande copia del Caravaccio” fu registrato il 20 marzo 1645 nell’inventario della *quondam* Anna Sigher y Strada, realizzato dal vedovo Cornelio Spinola<sup>54</sup>.

Ma come si diceva l'*Ecce Homo* del Caravaggio, un paio di decenni dopo la morte del Lezcano, da Napoli in Spagna ci finì per davvero, acquistato dopo almeno uno sconosciuto passaggio intermedio da don García de Avellaneda y Haro secondo conte di Castrillo che vi fu viceré tra il 1654 e il 1658. Nell’inventario di guardaroba del conte, realizzato a Napoli nel gennaio del 1657, figura infatti “un *Heccehomo de zinco palmos con marco de evano con un soldado y Pilatos que le enseña al Pueblo es original de m<sup>o</sup> Miçael Angel Caravacho*”, la cui descrizione lascia ben pochi dubbi circa la sua identità con quello appartenuto al segretario<sup>55</sup>. L’ultimo trasferimento, da Madrid a Genova dove la tela, o una copia di essa per chi volesse ostinarsi a non riconoscerne l’autografia, rende

<sup>53</sup> Cfr. A. DELFINO: “Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del ‘600 e l’inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa, con una sua breve biografia (tratto dall’Archivio Storico del Banco di Napoli e dall’Archivio di Stato di Napoli)”, in *Ricerche sul ‘600 napoletano*, Milano 1985, pp. 89-111, 95. Su Lanfranco Massa, genovese originario di Ventimiglia scomparso a Napoli tra l’8 e il 9 maggio 1630, cfr. tra breve V. FARINA: “Un episodio di committenza genovese nella Napoli di primo Seicento: la cappella Massa ai SS. Severino e Sossio”, in I. ROWLAND, L. PESTILLI e S. SCHÜTZE (eds.): *Napoli è tutto il mondo. Arte napoletana e cultura europea dall’Umanesimo all’Illuminismo*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 19-21 giugno 2003), in corso di stampa.

<sup>54</sup> Cfr. *Getty Provenance Index Databases*, contributo di Antonio Delfino. L’inventario è inedito.

<sup>55</sup> Cfr. B. BARTOLOMÉ: “El conde de Castrillo y sus intereses artísticos”, *Boletín del Museo del Prado* 33 (1994), pp. 15-28, 20, 25, n. 94 e p. 27, nota 94. L’autrice ammette la possibilità che si tratti del quadro ex Massimi, ma pur rilevando la corrispondenza delle misure non crede all’identità con la tela di Genova, proposta questa rilanciata da J. MILICUA in *Caravaggio*, Catalogo della mostra (Madrid 1999), *op. cit.*, p. 138, al quale sfugge però l’inventario Lezcano. Ovviamente non ha senso disquisire ai fini di possibili identificazioni sulle varianti lessicali “soldado” o “sayón” usate nelle antiche descrizioni inventariali del tema. Giunge ad ammettere l’invio del quadro in Spagna M. MARINI: *Caravaggio “Pictor praestantissimus”*..., *op. cit.*, p. 497.

notizia di sé solo a partire dal 1921 per essere definitivamente riscoperta all'inizio degli anni cinquanta, non è documentato: si tratta però di una rotta tutt'altro che inconsueta nella migrazione di opere d'arte dall'indebitata aristocrazia madrilenica di quell'estrema età asburgica alle mani rapaci degli ormai altrettanto nobilitati ma soprattutto molto più concreti finanzieri liguri, non di rado senza neppure contropartite in denaro perché a cancellazione di crediti<sup>56</sup>. Paradigmatico è il caso del marchese Francesco de Mari, del quale si sa che acquistò diversi quadri durante il suo soggiorno a Madrid dal 1692 al 1694 in qualità di ambasciatore straordinario della Repubblica ligure, e che a voler mettere da parte la doverosa prudenza si sarebbe tentati di trasformare da esempio in indiziato; l'assoluta mancanza di copie come di inconfutabili derivazioni spagnole tra il tardo Seicento e il Settecento fa ritenere infatti che la permanenza del quadro nella penisola iberica non dovette protrarsi troppo a lungo<sup>57</sup>.

#### JUAN DE LEZCANO E ORAZIO BORGIANNI

Tra gli autori presenti nella *Relación* della quadreria Lezcano, la parte del leone è del romano Orazio Borgianni, presente come si è detto con ben dodici opere che, con una sola eccezione, aprono una di seguito all'altra l'elenco della quadreria. Con il Borgianni, che era rientrato tra il 1605 e la primavera del 1606 da un soggiorno in Spagna poco meno che decennale<sup>58</sup>, il Lezcano fece

<sup>56</sup> Sul fenomeno cfr. P. BOCCARDO: "Il collezionismo della classe dirigente genovese nel Seicento", in O. BONFAIT, M. HOCHMANN, L. SPEZZAFERRO e B. TOSCANO (eds.): *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), Roma 2001, pp. 129-143; P. BOCCARDO: "Finanza, collezionismo e diplomazia tra la Spagna e Genova", in J. L. COLOMER (ed.): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Atti del convegno di studi (Madrid, maggio 2001), Madrid 2003, pp. 313-333; "Virreyes y financieros. Mercado artístico y colecciones entre Madrid y Génova (siglos XVI-XVIII)", in P. BOCCARDO, J. L. COLOMER e C. DI FABIO (eds.): *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid 2004, pp. 189-204.

<sup>57</sup> Sugli acquisti spagnoli di Francesco de Mari cfr. P. BOCCARDO: "Virreyes y financieros...", *op. cit.*, pp. 192-196.

<sup>58</sup> Sul lungo e unico soggiorno in Spagna del Borgianni vale il lavoro di M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 10-21. Documentato a Roma per l'ultima volta il 15 marzo 1597, l'artista sostò in un momento imprecisato, ma certamente all'andata, a Saragozza ed è

ben presto una stretta amicizia. A presentare i due, che difficilmente potevano essersi già incontrati in precedenza <sup>59</sup>, fu sicuramente lo stesso don Francisco de Castro al quale tra il 1603 e il 1604, al tempo del primo dei due temporanei ritorni in Spagna dopo la luogotenenza napoletana, non era certo mancata l'occasione di conoscere il pittore romano gravitante attorno agli ambienti della corte tra Valladolid e Madrid, per poi poterlo incontrare di nuovo a Roma tra la primavera e l'estate del 1606. Peraltro la partenza del Castro da Valladolid sin dalla primavera del 1604 per contrarre matrimonio a Napoli con Lucrezia Lignana porta ad escludere che il Borgiaanni possa essere tornato in Italia con lui, così come la ben documentata e continuativa presenza dell'artista a Roma nell'ottobre del 1606 e nel febbraio del 1607 impedisce di considerare l'ipotesi, anche a non voler tenere conto dell'ufficialità e dell'estrema delicatezza della missione, che egli abbia fatto parte del seguito del diplomatico spagnolo durante la legazione straordinaria a Venezia iniziata verso la fine di ottobre del 1606 e conclusasi nel maggio dell'anno seguente <sup>60</sup>.

---

attestato come ventiseienne residente a Pamplona durante il carnevale nel marzo del 1601, poi a Valladolid, come pittore del sesto conte di Miranda allora presidente del Consiglio di Castiglia, il 1° febbraio 1603 e quindi a Madrid, con puntate a Toledo, dal 22 giugno 1603 fino al 9 gennaio 1605. Entro il 27 giugno 1606 era di nuovo a Roma.

<sup>59</sup> Contrariamente a quanto affermato in A. VANNUGLI: "Orazio Borgiaanni, Juan de Lezcano...", *op. cit.*, p. 7, è ovvio che il Lezcano, trovandosi già a Napoli dal 1591, non poté incontrare il Borgiaanni in patria.

<sup>60</sup> Sulle probabili circostanze dell'incontro e i successivi rapporti tra il Borgiaanni e il Castro, a parte il rapido sunto in A. VANNUGLI: "Orazio Borgiaanni, Juan de Lezcano...", *op. cit.*, p. 5, cfr. M. GALLO: *Orazio Borgiaanni...*, *op. cit.*, pp. 22-23, 41-42 e seguenti, del quale vanno però respinte sia l'ipotesi che i due siano tornati insieme dalla Spagna sia quella che l'artista abbia accompagnato il diplomatico a Venezia. Questi sono infatti gli spostamenti di don Francisco de Castro tra il 1603 e il 1609, non del tutto coincidenti con il resoconto fornito da Marco Gallo (*ibidem*, pp. 39-42 e 173-175 app. 6): lasciata Napoli all'inizio di aprile, dopo un rapido passaggio per Roma egli giunse a corte a Valladolid il 13 giugno, e lì si trattenne fino alla fine di aprile del 1604, quando ripartì alla volta di Napoli per sposare nel mese successivo Lucrezia Lignana. Dopo il matrimonio rimase in Italia e si stabilì a Gaeta, dove sembra gli siano morti infanti i primi due figli maschi Fernando e Alejandro: da lì il re lo incaricò nel maggio 1606 di recarsi a coadiuvare l'infermo ambasciatore don Juan Fernández Pacheco duca di Escalona e marchese di Villena, onde soggiornò a Roma dal 27 maggio a tutto giugno. Tornato quindi a Gaeta, dovette ricevere colà la real cedola del 5 agosto con l'ordine di partire per Venezia; messosi in viaggio con l'arrivo dell'autunno, giunse in laguna entro i primi di novembre per trattenervisi fino alla successiva primavera.

A Roma il Borgianni, rimasto com'è logico legato a filo doppio ai giri della committenza iberica tanto laica quanto religiosa, realizzò diverse diverse opere per il Castro, come ricorda senza fare il nome del committente il suo biografo e collega Giovanni Baglione e conferma un pagamento di 166 scudi in data 6 luglio 1611 “*a quenta de lo que ha de haber de las pinturas que ha hecho*”, da collegare senz'altro alla serie di tele destinate al convento di Portacoeli di Valladolid<sup>61</sup>. Fra le opere che don Francisco commissionò a Orazio spicca la pubblica pala con *San Carlo Borromeo tra gli appestati*, compiuta al più tardi nel 1613 per l'altare che l'ambasciatore spagnolo aveva patrocinato nella chiesa mercedaria di Sant'Adriano in Campo Vaccino e ai nostri giorni custodita presso la Curia Generalizia dei Padri Mercedari<sup>62</sup>. Il Castro, infatti, non solo aveva ereditato dai suoi predecessori il compito, attribuito sin dal 1603 ai propri rappresentanti a Roma dal re Filippo III su istanza del Consiglio della città di Milano, di perorare la causa della canonizzazione del vescovo durante le fasi conclusive del processo, finendo così per svolgere un ruolo decisivo nel suo buon esito: ma era anche buon amico del cardinale Antonio Zapata protettore dei Mercedari e soprattutto,

---

Di nuovo a Roma nel maggio 1607 a missione bene o male compiuta, il 31 del mese –non appena reso omaggio al papa, che a mo' di ringraziamento per la mediazione gli fece dono “di un Quadro di prezzo et per la pittura, et per l'ornamento” (ASV, Segreteria di Stato, Spagna, vol. 333, fol. 443v)– ripartì per la Spagna via Genova sulle galee pontificie. A Madrid il 19 maggio 1608 fece, assieme alla cognata, da padrino al battesimo di Francisco Gregorio, figlio di Juan Ramírez de Arellano segretario del conte di Lemos suo fratello (Madrid, Parroquia de Santiago y San Juan Bautista, Iglesia de Santiago, Bautismos 1595-1621, fol. 106), e rimase nella capitale almeno fino ad ottobre.

<sup>61</sup> “Fece ben'egli diversi quadri per un'Ambasciadore di Spagna” (G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma 1642, p. 141); “*A 6 de julio de 1611 se librarón a Horacio Burjano, pintor, ciento y sesenta y seis escudos de moneda, a quenta de lo que ha de haber de las pinturas que ha hecho*” (I. ENCISO ALONSO-MUÑER: *Nobleza, Poder y Mecenazgo...*, op. cit., p. 161, con scorretto riferimento d'archivio in ADA, C.72-1, intitolato *Cuentas de Roma del Conde de Castro, 1611-1616*). L'autrice, interpellata più volte, non ha voluto fornire spiegazioni al riguardo; non si dispera però di scovare l'originale nella sua vera collocazione). Infatti era certamente il Castro il “*señor de titulo que servia a su Magestad en una Embaxada*” responsabile della spedizione, compiuta nel 1611, a don Rodrigo Calderón della serie di tele destinate al convento di Portacoeli di Valladolid.

<sup>62</sup> La pala di Sant'Adriano è lodata da G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori...*, op. cit., p. 142. Che il committente sia stato don Francisco de Castro lo scrive M. A. GRATAROLA: *Successi maravigliosi della veneratione di S. Carlo*, Milano 1614, p. 404 (su di lui cfr. anche pp. 170 e 273), fonte segnalata a Gallo da Daniele Ferrara.

dal 1605, penitente di padre Esteban de Muniera vicario generale di quell'ordine religioso, che aveva voluto nel suo seguito al tempo della legazione a Venezia e più tardi avrebbe condotto con sé in Sicilia.

Il 30 novembre 1615, appena un mese e mezzo prima di morire prematuramente consunto dalla tisi, il Borgia non mancò di manifestare con alcuni importanti lasciti l'affetto sia per il suo nobile mecenate sia per l'amico segretario, tutti e due ormai in procinto di preparare i bagagli per Napoli e la Sicilia, per di più decidendo di nominarli entrambi esecutori testamentari<sup>63</sup>. In particolare, all'"illustre signor Giovanni de Lescano secretario dell'Illustrissimo et eccellentissimo signor Don Francesco Conte de Castro Imbasciatore del Catolico Re di Spagna appresso nostro Signore" il Borgia lasciava "un quadro piccolo de un Crucefisso con le sue cornici indorate et una spada da campagna" e lo incaricava di pagare il notaio, occuparsi del funerale e interessarsi personalmente della ripartizione dei legati in favore delle tre figlie del defunto fratello uterino l'architetto e scultore Giulio di Giovanni Battista Lassi detto Giulio Scalzo, che avrebbe presto avuto l'occasione di incontrare in quanto residenti a Palermo. Saldate le spese e pagati i debiti con i 600 scudi d'oro e i piccoli gioielli posseduti dall'artista, il Lezcano avrebbe dovuto poi prendersi cura, sotto forma di elemosine messe e opere pie, tanto della sua anima quanto di quella dei suoi congiunti, tra cui la moglie sposata e morta in Spagna. Entrambi gli esecutori, inoltre, erano incaricati di far stilare un inventario dei suoi beni in favore dell'erede universale, designato nella persona dell'altro fratello uterino il carpentiere Giovan Domenico Lassi, e curare la vendita dell'azzurro ultramarino rimasto in bottega, dei cinquantadue rami che l'artista aveva appena inciso dalle Logge di Raffaello<sup>64</sup>, delle stampe di Dürer, Giulio Romano e altri da lui possedute nonché dei suoi disegni e soprattutto "di tutti li altri quadri di esso testatore" rimasti in casa e non altrimenti destinati, e suddividere il ricavato in quote prestabilite tra le tre nipoti dianzi ricordate e una quarta abitante a Roma, figlia del fratellastro ed erede Giovan Domenico.

Verso la conclusione di quei sette intensi anni di lavoro e di amicizia, il Borgia non aveva mancato peraltro di rendere anche un importante omaggio

<sup>63</sup> Sebbene il testamento del Borgia sia stato trascritto a stampa più volte, la fondamentale *dispositio* conclusiva in latino in cui il pittore nomina l'erede universale nonché i due esecutori testamentari è rimasta finora inedita e verrà pubblicata nel saggio *cit.* qui a nota 1. Nato il 6 aprile 1574, il Borgia morì il 15 gennaio 1616.

<sup>64</sup> Citate da G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori...*, *op. cit.*, p. 392, le incisioni da Raffaello sono tutte datate 1615.

pubblico ai due diplomatici spagnoli, dedicando a Francisco de Castro un'acquaforte, siglata e datata 1615, desunta da una versione del suo *Compianto sul Cristo morto* di scorcio, qui accompagnato da tre dolenti, che egli aveva realizzato personalmente per l'ambasciatore <sup>65</sup>, e a Juan de Lezcano un'altra acquaforte tratta dall'esemplare da lui eseguito per lo stesso segretario della non meno altrettanto fortunata rappresentazione di *San Cristoforo* con Gesù bambino sulle spalle <sup>66</sup>. Oltre al “*muy grande*” *San Cristoforo*, puntualmente descritto al settimo numero della *Relación* della pinacoteca Lezcano, le altre opere di Orazio Borgiaanni ivi elencate sono nell'ordine un *Martirio di san Lorenzo*, una *Natività*, un *Martirio di sant'Erasmo*, un *San Sebastiano*, “*el escurchio Cristo muerto con san Juan y Nuestra Señora*” ovvero un'ulteriore versione del *Compianto sul Cristo morto*, un'*Orazione nell'orto*, un “*San Juan Battista que sta besando el Agnelum Jesus*”, un *Cristo tra i dottori*, un'altra figura isolata del *Cristo “en acto de disputar”*, una “*Nuestra Señora con su hijo abraçado bestidos a la moresca, y el niño con un pajarito en la mano*” e, a notevole distanza dalle voci precedenti, un *San Carlo Borromeo*. Non sembrerebbe figurare invece il piccolo quadro con il *Crocifisso* ricevuto in eredità dall'artista, che a lume di buon senso si dovrebbe supporre frutto del suo pennello; tuttavia la precisa corrispondenza, cornice compresa, con l'a suo tempo menzionato “*quadro pequeño de un Xristo muerto en cruz con la guarnición endorada, copia de Rafael*” induce non poco in tentazione, tanto più che non si vede per quale ragione l'autore della copia non potesse essere proprio il Borgiaanni.

Alla luce del ruolo che l'artista gli aveva affidato per l'esecuzione dei legati testamentari, il numero proporzionalmente così notevole dei quadri di Orazio che il segretario finì per possedere fa venire a pensarci bene il sospetto che,

<sup>65</sup> Sull'acquaforte con il *Cristo morto* cfr. A. VANNUGLI: “Orazio Borgiaanni, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, p. 5 con nota 4. Dalla dedica si apprende che l'autore “*Iuxta exemplar quod tuae Excellentiae pinxi hanc Imaginem a me ipso excussam eidem D.(omino) D.(ono) D.(edi) in perpetuum meae erga illam servitutis obsequium*”.

<sup>66</sup> Sull'acquaforte con *San Cristoforo* cfr. *ibidem*, p. 5 con nota 1, e M. GALLO: *Orazio Borgiaanni...*, *op. cit.*, pp. 116 e 131 nota 89. Nella dedica l'autore spiega, e si notino le varianti lessicali rispetto alla dedica al titolato Castro, che “*Iuxta originale quod Dominationi tuae pinxi, hanc imaginem a me ipso excussam eidem D.(omino) D.(ono) D.(edi) in perpetuum meae erga illam gratitudinis obsequium (...) Horatius Borgiaannus*”. Entrambe le dediche sono accompagnate da alcuni distici elegiaci, tre per il *San Cristoforo* e due per il *Compianto*, che Gallo (*ibidem*, p. 113), pensa possano spettare all'artista stesso in virtù dei suoi stretti rapporti con l'Accademia romana degli Humoristi.



invece di venderli in blocco, egli abbia preferito acquistare in prima persona almeno alcuni di quelli rimasti in casa del pittore, in modo da accrescere il numero di opere dell'amico scomparso nella propria collezione, saldando in contanti, si spera adeguatamente, le quattro nipoti residenti a Roma e a Palermo: la risposta si avrà solo quando si riuscisse a reperire l'inventario delle "robbe et beni" dell'artista che il Castro e il Lezcano avevano ricevuto il compito di redigere. Se così fosse verrebbe a cadere il presupposto, per nulla scontato a dispetto di quanto hanno ritenuto quasi tutti coloro che si sono finora occupati della raccolta, che i dipinti del Borgia posseduti dal segretario fossero stati tutti eseguiti su sua diretta allogazione e che pertanto la loro datazione non possa precedere il 1609. Più che alternative, sono perciò complementari tanto a tale supposizione come pure tra loro le due ipotesi per cui al segretario potessero essere pervenuti tutti o in parte, per acquisto, i dipinti eseguiti per quel procuratore spagnolo degli Agostiniani temporaneamente ospite dell'ambasciatore in piazza di San Lorenzo in Lucina, amaramente deluso per le calunnie circa la loro supposta mancanza di originalità, nonché, per donazione *inter vivos*, alcuni di quelli realizzati per lo stesso don Francisco, eventualmente da questo ceduti al fido collaboratore al momento di ritirarsi alla vita monacale. Tuttavia, anche a non volere tener conto del fatto che nell'inventario Lezcano non figurano né il *Compianto sul Cristo morto* con tre dolenti attestato dall'acquaforte dedicata al Castro né alcuno dei quattro dipinti –una *Testa di Medusa* dipinta su una rotella come quella del Caravaggio e tre ritratti: quello del padre *Giovanni Borgia*, quello della madre *Camilla de' Roberti* e una versione di quello di *Giovan Battista Guarini*– che il pittore romano aveva lasciato in eredità all'ambasciatore, le circostanze geografiche e temporali, e soprattutto la mentalità dell'epoca, rendono quest'ultima eventualità del tutto inverosimile<sup>67</sup>. E comunque non si può neppure escludere che il Baglione, nel suo più tardo e per necessità del testo sintetico resoconto delle committenze private di Orazio, abbia finito con l'accomunare, facendo per così dire di ogni erba un fascio, i dipinti da lui realizzati per l'ambasciatore e per il segretario.

<sup>67</sup> Entrambe le ipotesi sono ventilate in più occasioni da M. GALLO: *Orazio Borgia*..., *op. cit.*, pp. 74, 102, 120 e 138. Occorre però avvertire che, mentre non possono esservi dubbi sull'effettiva vendita dei quadri rimasti in casa Borgia il 14 gennaio 1616, nulla dicono il Baglione e le fonti d'archivio su un'eventuale cessione sia dei quadri del Padre procuratore sia soprattutto di quelli di don Francisco: se già appare poco credibile una donazione da parte del nobile spagnolo nel 1629, con relativa spedizione da Madrid a Napoli, è assolutamente estranea alle consuetudini del tempo un regalo o una vendita al segretario al momento del suo definitivo abbandono dell'Italia sei o sette anni prima.

Dei dipinti del Borgia posseduti dal Lezcano<sup>68</sup>, sono andati perduti sia la *Natività* sia il *San Carlo Borromeo*, come smarrito è il “*san Juan Battista que sta besando el Agnelum Jesus*”, da intendersi per un *San Giovannino che bacia l'agnello*. Ci sono infatti forti probabilità che l'immagine costituisse un rifacimento variato, stilisticamente aggiornato e iconograficamente riveduto dei vari esemplari di *Gesù Bambino abbracciato all'agnello* desunti dalla celebre *Sant'Anna Metterza* di Leonardo da Vinci oggi al Louvre. Simile è il discorso per l'altrettanto perduto *Cristo “en acto de disputar”*, circa il quale resta aperto il dilemma se la figurazione restituita nel dipinto, più o meno frontale e sicuramente a mezza figura, fosse quella di un Cristo adulto ovvero se si trattasse piuttosto di una presentazione isolata del dodicenne Cristo nel tempio rivolto verso lo spettatore, in modo da mettere quest'ultimo al posto dei dottori. Nel secondo caso, sarebbe inevitabile l'evocazione del “Christo giovinetto de anni circa duodeci, che seria de quella età che l'haveva quando disputò nel tempio” commissionato per lettera a Leonardo a Firenze il 24 maggio 1504 da Isabella d'Este e quasi certamente mai portato a termine in pittura<sup>69</sup>, e che comunque, grazie agli studi preparatori senza dubbio elaborati dal maestro, funse da modello almeno virtuale per le diverse effigi del *Salvatore adolescente* visto di fronte dipinte da scolari e seguaci lombardi e veneti dell'artista, da Ambrogio de' Predis al Giampietrino a Bartolomeo Montagna fino al giovane Correggio. Per la massima parte di tali opere non è dato conoscere l'ubicazione all'inizio del Seicento: si è potuto appurare però che il *Cristo tra i dottori* di Bernardino Luini della National Gallery di Londra, in cui l'aspetto frontale del Salvatore poté fornire un ulteriore spunto per il Borgia nel concepire la propria opera, si trovava a quell'epoca nella quadreria del cardinale Pietro Aldobrandini al pari della replica ridotta del *Cristo giovinetto* del Montagna oggi nella Galleria

<sup>68</sup> Le proposte che seguono relative ai quadri del Borgia sono frutto di una riconsiderazione di quanto pubblicato in A. VANNUGLI: “Orazio Borgia, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, pp. 7-9, alla luce del lavoro di M. GALLO: *Orazio Borgia...*, *op. cit.*, pp. 101-135, sintetizzando il più approfondito esame all'interno del lavoro annunciato qui a nota 1. Se non altrimenti indicato, le opere qui prese in considerazione sono tutte catalogate nella monografia di G. PAPI: *Orazio Borgia*, Sincino 1993, ovvero negli altri due contributi appena citati.

<sup>69</sup> Sul carteggio di Isabella d'Este cfr. ora P. C. MARANI: *Leonardo una carriera di pittore*, Milano 1999, pp. 354-355, docc. 50-52 e 55.

Borghese, entrambi i dipinti attribuiti a Leonardo nell'inventario redatto nel 1603 da Giovan Battista Agucchi <sup>70</sup>.

Per quanto concerne l'*Orazione nell'orto*, la tela di affascinante ambientazione notturna attualmente nello Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig, ivi pervenuta per acquisto nel 1706, ha pari probabilità di essere ricondotta al dipinto dello stesso soggetto registrato a Granada, allo scorcio del 1628, nella memoria olografa che della propria *hacienda* e della propria piccola ma preziosa collezione di pittura stilò a distanza a Madrid, *in articulo mortis*, il canonico della cattedrale dottor Juan de Matute. Dell'*Orazione nell'orto* del Borgianni, "*aunque no muy grande de muy valiente pintura*", il dottor Matute ricorda di avere in precedenza concesso una copia a nient'altri che a Francisco de Castro ancora per pochi mesi ottavo conte di Lemos, per aggiungere subito dopo che l'originale di sua proprietà valeva ben 1.000 ducati <sup>71</sup>. Dalle voci del documento –che per le sue caratteristiche, la nazionalità e la posizione sociale del Matute può costituire un valido termine di confronto per la *Relación* del segretario aragonese– si evince che il canonico granadino, protonotario apostolico e referendario *utriusque Signaturae*, era vissuto, forse per lungo tempo, a Roma, dove infatti risulta registrato in via Condotti nello *status animarum* della parrocchia di San Lorenzo in Lucina relativo al 1615 <sup>72</sup>. Qui, oltre a farsi ritrarre da Ottavio Leoni e ad ottenere copie da quadri famosi tra cui il *San Giovanni Battista* Mattei del Caravaggio, avrebbe potuto commissionare al Borgianni l'*Orazione nell'orto* altrettanto bene di Juan de Lezcano.

<sup>70</sup> Sul collezionismo del cardinale Pietro Aldobrandini e di sua sorella Olimpia *senior* cfr. L. TESTA: "La collezione del cardinale Pietro Aldobrandini: modalità di acquisizione e direttive culturali", in M. GALLO (ed.): *I Cardinali di Santa Romana Chiesa collezionisti e mecenati*, Roma 2001, I, p. 38-60, ed "'Degna di esser uomo e di far nel pontificato le prime parti ...'. Olimpia Aldobrandini senior: la collezione e i rapporti con gli artisti", in S. VALERI (ed.): *Sul carro di Tespi. Studi di Storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, Roma 2004, pp. 139-167.

<sup>71</sup> M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, pp. 278-280, 280, n. 14.16. L'inventario era già stato pubblicato, con un'introduzione sul collezionista, da J. L. BARRIO MOYA: "La colección pictórica de don Juan de Matute. Canónigo de la catedral de Granada (1628)", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 5 (1991), pp. 171-187 (per il dipinto cfr. p. 184).

<sup>72</sup> Archivio Storico del Vicariato di Roma, San Lorenzo in Lucina, *Status animarum 1615*, fol. 30v: "Condotti/ Il sr. Gio: de Matuti Canonico di Granata/ sr. Fernando Martinez/ sr. D. Gio: de Matuti nipote/ Gio: de Oades servitore/ Geronima Perez serva/ Gio: Todesco par./ Pietro Vicentino cocchiere".

Nessun dato storico o materiale impedisce invece di sostenere che la *Madonna col Bambino e un pettirosso* conservata almeno dal 1742 ad Althorp House nella collezione di Lord Spencer sia proprio la *Madonna col Bambino “con un pajaró en la mano”* appartenuta al segretario. Se l’*Orazione nell’orto* di Braunschweig poteva considerarsi, pur senza discostarsi dal solco della tradizione figurativa cinquecentesca, un’opera tutto sommato originale, non altrettanto può dirsi della leggermente più tarda *Madonna del pettirosso* Spencer, nella quale –a parte l’abbigliamento definito “*a la moresca*” nella *Relación* che lega l’immagine all’iconografia tradizionale della fuga in Egitto– l’invenzione riesuma assai fedelmente, con piccole varianti nella figura del Bambino e l’omissione del san Giuseppe, la *Sacra Famiglia* unanimemente attribuita al toledano Pedro Machuca della Galleria Borghese, risalente al 1518 circa e a sua volta libera derivazione dalla raffaellesca *Madonna della seggiola*<sup>73</sup>. L’appartenenza del modello a una mano iberica, anche senza considerare la sua riconducibilità alla scuola di Raffaello tanto importante per il Borgia, può anzi essere illuminante, è stato osservato, per lo stesso ambiente in cui vide la luce il rifacimento del pittore seicentesco, vuoi che esso sia stato allogato dal Lezcano in persona vuoi che la commissione provenisse da un altro esponente, laico o religioso che si voglia, della comunità spagnola residente a Roma.

Stanti le due versioni oggi esistenti e il loro percorso ricostruibile non molto indietro nel tempo, il dilemma sembrerebbe invece destinato a prima vista a rimanere aperto a proposito del *Cristo tra i dottori*, un tema notoriamente di elaborazione rinascimentale che, anche per la sua originaria struttura a mezzefigura, si avviava a incontrare –non senza ricevere un ventaglio di soluzioni iconograficamente rilevanti nella dinamica dei gesti– una rinnovata fortuna all’interno del mondo caravaggesco. L’esempio più celebre e che poté facilmente esser noto al Borgia è senza dubbio la tavola di impianto mantegnesco-belliniano, nonché di supposta ma indimostrata –almeno relativamente all’aspetto del Cristo– ispirazione leonardesca, che Albrecht Dürer dipinse, pare ormai certo proprio a Roma, in appena cinque giorni verso la fine del 1506, beninteso dopo averne assai più a lungo studiato le figure e la composizione. Attualmente a Madrid nel Museo Thyssen-Bornemisza, il quadro appartenne sin dal 1630 e fino al 1934 alla collezione Barberini, ma se ne è da tempo dimostrata la provenienza dalla

<sup>73</sup> Sulla tavola del Machuca, di provenienza indeterminata e individuabile solo a partire dal 1833, cfr. da ultimi R. LÓPEZ GUZMÁN e G. ESPINOSA SPÍNOLA: *Pedro Machuca*, Comares 2001, pp. 23-24. L’individuazione del modello è merito di Marco Gallo.

raccolta di Caterina de' Nobili Sforza di Santaflora proprio al pari della ricordata *Fornarina* di Raffaello, di cui come si è visto il Lezcane possedeva una copia. Della *Fornarina* il *Cristo tra i dottori* potrebbe aver condiviso le vicende dopo il 1605, così da venire a trovarsi nel secondo decennio in casa della figlia Costanza duchessa di Sora prima di passare, alla morte di questa nel 1617, a suo fratello il cardinale Francesco<sup>74</sup>. Ad esso non sembra stavolta giustificato affiancare di nuovo quale seconda fonte d'ispirazione per il Borgianni, proprio per via dello sguardo del Cristo rivolto verso lo spettatore e inoltre per il suo aspetto di più avanzata adolescenza, la citata tavola di Bernardino Luini, anticamente creduta opera autografa dello stesso Leonardo, oggi nella National Gallery di Londra. Questa è stata con tuttor valide ragioni considerata a sua volta un immediato riadattamento della composizione düreriana in stile leonardesco, databile per lo stile a prima del 1512 e operato attraverso l'inserimento dell'inconfondibile profilo di vecchio a destra e soprattutto di una restituzione, rielaborata e accresciuta nell'età, dell'effigie del *Cristo dodicenne* che Leonardo aveva cominciato a studiare per conto di Isabella d'Este. Proprio a causa dell'aspetto del Salvatore il soggetto del quadro del Luini, negli inventari della quadreria Aldobrandini a cui al tempo di Orazio questo apparteneva, figura sempre interpretato come una *Disputa con i farisei*. Solo molto più avanti nel corso del Seicento, oltre all'originale si sarebbe resa visibile nelle quadriere romane l'ottima copia antica su tela della Galleria Spada, donata nel 1672 al cardinale Fabrizio Spada Veralli dall'oratoriano Sebastiano Resta, il quale l'aveva acquistata a Napoli pochi anni prima<sup>75</sup>. È tuttavia interessante notare

<sup>74</sup> Sulla tavola di Albrecht Dürer cfr. F. ANZELEWSKI: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1991, pp. 38-39 e 206-210, n. 98; I. LÜBBEKE: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Painting 1350-1550*, London 1991, pp. 218-241, n. 50, con bibl.; e le schede di M. SCHAWÉ in K. A. SCHRÖDER e M. L. STERNATH (eds.): *Albrecht Dürer*, Catalogo della mostra, Wien 2003, pp. 338-349, n. 106, e K. HERRMANN FIORE in K. HERRMANN FIORE (ed.): *Dürer e l'Italia*, Catalogo della mostra (Roma), Milano 2007, pp. 270-271, n. VI.1 (cfr. *ibidem* anche S. FERRARI: pp. 48-49, e P. C. MARANI: p. 56). Per l'appartenenza a Caterina de' Nobili cfr. L. CALZONA: "La collezione occultata...", *op. cit.*, p. 78.

<sup>75</sup> Sulla tavola del Luini, pervenuta alla National Gallery nel 1831, cfr. M. DAVIES: *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1961, pp. 317-320, n. 18, e M. T. BINAGHI OLIVARI: *Bernardino Luini*, Milano 2007, pp. 12-14, che eccede nel retrodatare il dipinto al 1504-1506 sì da anteporlo all'opera del Dürer. Per la copia della Galleria Spada cfr. inoltre F. ZERI: *La Galleria Spada in Roma*, Firenze 1954, p. 96, n. 130, e M. L. VICINI: *Il Collezionismo del Cardinale Frabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma 2006, pp. 55, 117-118, n. 1, con bibl., e p. 235.

come nell'inventario dell'eredità del cardinale Spada Veralli stilato nel 1717, la copia del dipinto luinesco appaia descritta non altrimenti che nei termini di un "Christo, che predica". La prima versione del *Cristo tra i dottori* del Borgianni, da far risalire allo scorcio del primo decennio, affiora non prima della metà del Novecento a New York per passare poco dopo a Londra nella collezione di Julius Weitzner e quindi a Roma in palazzo Almagià, da dove è pervenuta agli attuali proprietari; l'altra –ricavata forse qualche anno più tardi dal medesimo cartone– dalla stesura più rapida, dal colorito più plumbeo e di più ampia inquadratura, si da lasciare più spazio anche per le imponenti colonne salomoniche sul fondo e risultare maggiore di circa un palmo in ambo le dimensioni, è proprietà dei conti Pandolfi Elmi di Foligno, alla cui famiglia apparteneva già alla metà dell'Ottocento. E sono proprio le misure della replica autografa di palazzo Pandolfi Elmi, di cm 100 x 128 e pertanto compatibili più con la definizione di "quadro grande" che con quella di "quadro mediano" secondo lo sbrigativo ma non incoerente criterio utilizzato dal Lezcano nella *Relación*, a metterla fuori gioco per una possibile identificazione con il dipinto posseduto dal segretario, facendo propendere senza riserve per la più piccola versione Almagià che misura cm 78 x 108.

Se per i sette dipinti del Borgianni elencati nella *Relación* che fin qui si sono presi in esame non è dato disporre di ulteriori notizie antiche che aiutino a ripercorrerne la storia, per i rimanenti altri cinque è possibile, al pari di quanto si è visto per l'*Ecce Homo* del Caravaggio e per pochissimi altri quadri della collezione, seguirne un passaggio assai vicino nel tempo se non immediatamente successivo alla vendita della raccolta, avvenuta con tutta probabilità tra la fine del 1634 e il 1635. Il primo di essi è il "muy grande" *San Cristoforo*, tema di vasta diffusione popolare in Spagna ma non frequentissimo in Italia che, come si è appreso dalla stampa, era stato dipinto su diretto incarico del Lezcano, mentre un'altra versione dello stesso soggetto era stata donata per testamento dall'artista alla chiesa di San Lorenzo in Lucina dove egli aveva scelto di farsi seppellire<sup>76</sup>. Anche in questo caso la critica novecentesca non ha avuto difficoltà a individuare la fonte d'ispirazione nel famoso prototipo di ambientazione notturna alla Tintoretto dipinto dal tedesco Adam Elsheimer, opera ben nota nella Roma della prima decade del Seicento la quale, direttamente o attraverso l'interpretazione borgiannese, non mancò pure di influire sul ben altrimenti luminoso rametto

<sup>76</sup> Del lascito era al corrente G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori...*, op. cit., p. 141.

di Orazio Gentileschi oggi nella Gemäldegalerie di Berlino <sup>77</sup>. Ebbene è molto probabile che il quadro ex Lezcano, seguendo un altro dei più consueti percorsi di migrazione delle opere d'arte a metà Seicento, da Napoli sia finito a Genova per ricomparire nella raccolta della famiglia Imperiale. Il 22 ottobre 1661, tramite i fratelli Gio. Benedetto e Salvatore Castiglione, il figlio del da tempo defunto Gio. Vincenzo Imperiale, Francesco Maria, offriva infatti in vendita senza successo un *San Cristoforo* di Orazio Borgianni, insieme con altri 36 dipinti, a Carlo II Gonzaga duca di Mantova: assente dall'inventario di Gio. Vincenzo, il quadro proveniva probabilmente dalla madre di Francesco Maria, Brigida Spinola, e finì con l'andare disperso sul mercato allo scorcio del Seicento <sup>78</sup>. Alla luce del criterio seguito nella *Relation*, le misure di nove palmi per sei del *San Cristoforo* pervenuto alle mani dell'avidio e spregiudicato gentiluomo genovese risultano perfettamente compatibili, riferendosi a una tela alta circa 225 centimetri, con la generica indicazione di grandezza fornita trent'anni prima dal segretario spagnolo.

A prima vista il ventaglio delle attuali possibilità di identificazione sembrerebbe piuttosto ampio, ma il cerchio comincia già a restringersi quando si fa riferimento, com'è naturale, all'acquaforte in cui il Borgianni dichiara di averlo riprodotto; ogni prudenza è tuttavia resa necessaria dall'essere il responsabile della stampa riproduzione il medesimo del dipinto originale, il quale autore aveva tutto il diritto di sentirsi perfettamente libero da ogni scrupolo di assoluta fedeltà verso il prototipo, specie nei dettagli complementari alla figura e in particolare negli sfondi. Cionostante, escluse per una ragione o per l'altra tutti gli altri quadri di San Cristoforo di Orazio giunti fino a noi, l'unico candidato attendibile, nonostante le sensibili varianti nel fondale e anche per via delle grandi dimensioni, rimarrebbe l'imponente quadro di ambientazione diurna, più maturo degli altri e riferibile agli inizi del secondo

<sup>77</sup> La letteratura critica sulla derivazione da Adam Elsheimer e sul riflesso in Orazio Gentileschi è riepilogata in G. PAPI: *Orazio Borgianni...*, op. cit., pp. 139-140, sub n. 55. Per il dipinto del primo, databile al 1598-1599 e oggi all'Ermitage, la cui notorietà a Roma è provata dall'aver Rubens copiato in un disegno la testa del Bambin Gesù, cfr. ora la scheda di R. KLESSMAN in R. KLESSMAN (ed.), *Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578-1610*, Catalogo della mostra (Francoforte, Edimburgo e Londra), Frankfurt 2006, pp. 80-81, n. 13.

<sup>78</sup> Cfr. R. MARTINONI: *Gian Vincenzo Imperiale politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova 1983, pp. 213-220, 254 e 266.

decennio, scoperto una ventina di anni fa nella chiesa di Santa María de Gracia a Gelves presso Siviglia <sup>79</sup>: non fosse che proprio la sua ubicazione in un luogo facilmente riconducibile alla discendenza dei conti di Lemos ne rende praticamente certa l'identità con il *San Cristóforo* del Borgia elencato, con misure abbastanza ben compatibili, nell'inventario del 1628 di doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, vedova del sesto conte di Lemos e madre di Pedro Fernández e Francisco Ruiz de Castro <sup>80</sup>. Infatti Fernando, ultimo dei figli di Catalina giunti all'età adulta e fratello minore di Pedro e Francisco, sposò doña Leonor Francisca de Portugal y Vicentelo figlia del terzo conte di Gelves che gli portò il titolo in dote; morto egli il 20 settembre 1608 ad appena ventotto anni, il titolo rimase alla vedova e alla scomparsa di questa nel 1618 passò alla loro unica figlia, la già ricordata doña Catalina de Portugal y Castro di cui nel 1622 don Francisco de Castro era divenuto come si è visto tutore in quanto ottavo conte di Lemos. Costei lo trasmise a sua volta al primogenito Pedro Nuño Colón de Portugal, il quale nel 1663 chiuse il cerchio, sposando María Luisa de Castro y Girón, sua cugina di secondo grado per esser figlia di Francisco Fernández de Castro nono conte di Lemos: un secolo più tardi, dalla loro discendenza sarebbe nato Jacobo Fitz James Stuart y Portugal, al quale nel 1777, come quattordicesimo conte, pervennero i diritti della casa dei Lemos <sup>81</sup>. Ritornando all'inventario del 1628 della sesta contessa di Lemos, la sua data, precedente di un anno la rinuncia al mondo di don Francisco de Castro,

<sup>79</sup> Sulla tela di Gelves (cm 230 x 160) cfr. la scheda di A. E. PÉREZ SÁNCHEZ in A. E. PÉREZ SÁNCHEZ e B. NAVARRETE PRIETO (eds.): *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Catalogo della mostra, Sevilla y Bilbao 2005, pp. 178-179, n. 25 (nonché *ibidem*, pp. 29-30 e 51, note 53-57).

<sup>80</sup> M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, pp. 259 e 264, n. 11.129; cfr. anche I. ENCISO ALONSO-MUÑUMER: *Nobleza, Poder y Mecenazgo...*, *op. cit.*, pp. 152 e 155. Che questo, meglio del dipinto Lezcano, possa essere quello oggi a Gelves è la giusta supposizione a cui è pervenuto A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *op. cit.* a nota precedente; al contrario, la grandezza del quadro mette comunque fuori causa la proposta di identificazione con la versione ex Milicua oggi al Prado avanzata da Burke e Cherry.

<sup>81</sup> Su Fernando Ruiz de Castro conte di Gelves cfr. M. GALLO: *Orazio Borgia...*, *op. cit.*, pp. 36-37, 43-44, note 3-7, e pp. 145-146. Si noti come, evidentemente proprio a causa della trasmissione in linea femminile del titolo comitale di Gelves, i cognomi di doña Catalina de Portugal y Castro siano invertiti rispetto alla norma. Com'è noto, la confluenza dei Lemos in Jacobo Fitz James Stuart y Portugal spiega l'attuale presenza in ADA di una parte considerevole del loro archivio.



impedisce d'altra parte di stabilire con certezza se il quadro da lei posseduto fosse o meno uno di quelli alloggiati al Borgia dal figlio al tempo in cui era ambasciatore a Roma, potendo infatti esserle anche pervenuto sei anni prima dal defunto primogenito Pedro. Di conseguenza, il *San Cristoforo* Lezcano e poi probabilmente Spinola-Imperiale non resta che da considerarsi perduto.

Altri tre quadri di Orazio, ovvero il *Compianto sul Cristo morto con la Madonna e san Giovanni Evangelista*, il *Martirio di sant'Erasmo* e il *Martirio di san Lorenzo* vennero invece acquistati a Napoli dal già ricordato viceré in carica don Manuel de Fonseca y Zúñiga sesto conte di Monterrey, e figurano nella catalogazione e nella stima, la seconda dovuta al pittore Antonio de Pereda, della sua collezione realizzate quando morì a Madrid nel 1653. A fronte della *Circoncisione* che, riconosciuta per copia dal Bassano e stimata come si è detto appena 350 *reales*, non lascia ulteriori notizie di sé, il Pereda valutò 900 *reales* il *Compianto*, 3.300 *reales* il *Martirio di sant'Erasmo* e 3.500 *reales* il *Martirio di san Lorenzo*<sup>82</sup>. Né è detto che, nel partecipare all'*almoneda* Lezcano, il Monterrey si sia limitato a comprare i tre quadri del Borgia e la bassanese *Circoncisione*, sebbene sia impossibile individuare con certezza altri dipinti tra le voci dell'inventario del 1653.

Anche del *San Sebastiano* del Borgia è dato reperire a Madrid, a ridosso della metà del secolo, una traccia inventariale che viene spontaneo e ragionevole collegare alla versione appartenuta al Lezcano: un "*san sebastian quando le sacan las flechas*" del pittore romano compare infatti nell'inventario, risalente al 1648, dei beni della defunta doña Catalina Fernández de Cardona Córdoba y Aragón, contessa-duchessa di Olivares in quanto moglie del primo ministro don Luis Méndez de Haro y Guzmán, altresì sesto marchese del Carpio, che era succeduto nel titolo nel 1645 alla morte di suo zio il più celebre conte-duca don Gaspar de Guzmán<sup>83</sup>. Non possono esservi dubbi sul fatto che quest'ultimo

<sup>82</sup> Cfr. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: "Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey...", *op. cit.*, pp. 436, n. 67/60, p. 439, n. 85/84 e p. 436, n. 71/65 rispettivamente, dove l'inventario è pubblicato, e M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, pp. 504, n. 57.64, e p. 512, n. 58.60, p. 505, n. 57.82 e p. 513, n. 58-84, p. 505, n. 57.68, e p. 512, n. 58.65. Sul Monterrey si attende ora K. ZIMMERMANN: "El virreinato napolitano del conde de Monterrey (1631-1637)", in J. L. COLOMER (ed.): *Coleccionismo artístico y mecenazgo de los virreyes de Nápoles...*, *op. cit.*, in corso di stampa.

<sup>83</sup> M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 445, n. 45.90. Sull'inventario di doña Catalina cfr. anche M. B. BURKE: "Don Luis de Haro as Minister,

dipinto fosse un esemplare, non necessariamente il prototipo, del “s. Sebastiano maggiore del naturale con Angioli, che levangli le frecce; e con un, che l’incorona, di buona maniera, ma un poco tinta, e colorita” che il Borgia, nelle parole del biografo Baglione, “dipinse in un quadro grande” al suo ritorno a Roma dopo la prematura morte in Spagna della moglie <sup>84</sup>. Peraltro un possibile, immediato riflesso della presenza di un originale borgiaresco a Madrid è stato suggerito nella tela, riferita a Juan Carreño de Miranda o meglio alla sua bottega, nella parrocchiale dei Santi Justo e Pastor nella stessa capitale spagnola <sup>85</sup>. La proposta di identificare il “grande” *San Sebastiano* Lezcano con quello posseduto una quindicina d’anni più tardi dalla contessa-duchessa di Olivares, e quindi di riconoscerne una versione ridotta del perduto modello “maggiore del naturale” descritto dal Baglione, non deve poi considerarsi indebolita dalla mancata citazione di figure angeliche nella *Relación* del 1631: considerata la fortuna dell’iconografia in questione all’epoca in cui visse il segretario e la verosimile sproporzione dimensionale tra le figure –all’interno dell’opera del Borgia, si pensi a famose invenzioni come il *David e Golia* e il *San Cristoforo*– è molto probabile che il Lezcano, a parte ogni ovvia volontà di sintesi descrittiva, giudicasse gli angeli impegnati a curare il protagonista più come attributi a lui pertinenti che come personaggi comprimari meritevoli di esplicita menzione. Dopo la morte del segretario aragonese è del tutto possibile che il quadro sia pervenuto a doña Catalina, per via diretta o meno, tramite lo stesso conte di Monterrey il quale, che tra l’altro era cognato in ambo le direzioni di don Gaspar de Guzmán, poté benissimo comprarlo insieme con gli altri e cederlo in dono al suo ritorno a Madrid nell’agosto del 1638. Purtroppo quella del 1647 è l’ultima notizia che si possiede anche del *San Sebastiano*, sicché si è costretti a mantenere il dipinto tra quelli di cui non resta neppure una traccia visiva.

---

Patron and Collector of Art”, in J. BROWN e J. H. ELLIOTT (eds.), *The Sale of the Century. Artistic Relations between Spain and Great Britain, 1604-1655*, Catalogo della mostra (Madrid), New Haven and London 2002, pp. 87-105, 91-92. È sbagliata l’identificazione con doña Inés de Zúñiga, sorella del conte di Monterrey e vedova dal 1645 di don Gaspar de Guzmán, data in A. VANNUGLI: “Orazio Borgia, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>84</sup> G. BAGLIONE: *Le vite de’ pittori...*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>85</sup> Segnalato da M. GALLO: *Orazio Borgia...*, *op. cit.*, pp. 130-131 nota 85, il quadro è ora promosso immeritatamente ad autografo da P. LÓPEZ VIZCAÍNO e A. MARIO CARREÑO: *Juan Carreño Miranda. Vida y obra*, Oviedo 2007, pp. 194-195.

Opposto è il problema, visto il numero di versioni autografe conosciute e di quelle citate dalle fonti d'archivio, per la matura composizione –sicuramente elaborata non prima del 1610 e replicata varie volte fino ai giorni estremi– che ad emulazione del famoso scorcio mantegnesco, ma con in più un profondo coinvolgimento personale a causa della mal sottile che andava consumando l'artista, rappresenta il *Compianto sul Cristo morto con la Madonna e san Giovanni Evangelista*. Per prima cosa non è più necessario supporre che il Borgia avesse necessariamente dovuto studiare l'originale del Mantegna a Mantova nel corso del viaggio che senza dubbio, con le migliori probabilità al ritorno dalla Spagna tra il 1605 e il 1606, aveva effettuato attraverso l'Italia settentrionale. E ciò non tanto grazie alle stampe di riproduzione cinquecentesche che pure non potevano non essergli ben note, quanto al fatto che –in aggiunta alla versione registrata in Palazzo Ducale fino al 1627 e valutata appena 90 lire– “un Christo in scorto sù una tavola morto, con due donne, che piangono” dello stesso Mantegna, dove l'espressione “sù una tavola” non va intesa come indicazione del supporto ma nient'altro che la lastra di marmo su cui giace il Salvatore, era attestato a Roma sin dal 1603 nella quadreria del cardinale Pietro Aldobrandini, senza dubbio proveniente dalle collezioni estensi e perciò acquisito nel corso della spedizione ferrarese del 1598. A Roma il quadro poté dunque essere agevolmente ammirato anche dall'ambasciatore spagnolo e dal suo seguito, provocando così l'ordinazione al Borgia di un rifacimento aggiornato ai tempi. Se poi si rammenta la presenza nella stessa raccolta dei dipinti cristologici leonardeschi dianzi ricordati, viene anzi da supporre che la collezione Aldobrandini abbia svolto un ruolo fondamentale quale repertorio di modelli iconografici per l'attività del pittore romano. Tra l'altro è ormai dimostrato che è proprio il *Cristo morto* già Aldobrandini –e non l'altra versione mantovana, molto probabilmente una copia di epoca prossima all'originale, che nel 1627 passò in Inghilterra nella collezione di Carlo I e di lì nel 1654 in Francia in quella del cardinale Giulio Mazzarino, per andare infine dispersa con l'eredità del prelado dopo il 1714– il celebre dipinto oggi nella Pinacoteca di Brera, che il pittore lombardo Giuseppe Bossi acquistò a Roma poco prima dell'agosto 1804 per riuscire a farselo recapitare a Milano solo nel marzo del 1807, avendo finalmente ottenuto l'agognato permesso di esportazione grazie al decisivo intervento dell'amico Antonio Canova<sup>86</sup>.

<sup>86</sup> Sul *Cristo morto* del Mantegna cfr. da ultima l'accurata scheda di M. LUCCO in M. LUCCO (ed.): *Mantegna a Mantova 1460-1506*, Catalogo della mostra (Mantova), Milano 2006, pp. 72-74, n. 5, con bibl. completa e una puntuale ricostruzione delle tracce cinquecentesche del dipinto e dei percorsi di ambo le versioni attestate nel XVII secolo.

Delle tre opere del Borgianni acquistate a Napoli dal Monterrey, di esse il *Compianto sul Cristo morto* sembra essere l'unica a ritornare, sia pur priva di attribuzione e con la stima dimezzata a 450 *reales*, nella tassazione dei dipinti, operata nel 1655 dal medesimo Antonio de Pereda, pervenuti alla *hacienda* della vedova doña Leonor María de Guzmán <sup>87</sup>, dopo di che non ne sussistono ulteriori tracce. Nonostante l'apparente abbondanza di esemplari tra autografi e non della versione con due dolenti e un unico chiodo sul tavolo giunti fino a noi, compreso l'erratico, malridotto e ridipinto affresco già ricordato dal Baglione nella sagrestia di San Salvatore in Lauro dove tuttora si trova <sup>88</sup>, quasi ogni tentativo di identificazione del *Compianto sul Cristo morto* Lezcano si scontra tuttavia con dati storici inconciliabili. Sì che resta solo la fondatissima probabilità che da esso, l'unico mai attestato a Napoli, derivi la rigida, sporca e ancora incredibilmente inedita copia di scuola napoletana del Seicento che Longhi scoprì, al di sopra della porta d'ingresso, appesa alla balaustra della sagrestia di San Domenico Maggiore dov'è attestata a partire dal 1853; la tela è attualmente in deposito nei locali del convento, in paziente attesa di un restauro <sup>89</sup>. Parallelamente, vi è la più vaga eventualità che una pallida eco in Spagna ne sia riscontrabile nella debole copia, ingrandita rispetto agli originali, conservata in pessimo stato nella cattedrale di Segovia <sup>90</sup>; mentre un'ulteriore testimonianza della fama che l'immagine conquistò anche nella penisola iberica è poi offerta dall'esposizione il 5 agosto 1665, nell'ambito delle celebrazioni organizzate a Siviglia per l'inaugurazione della rinnovata parrocchiale di Santa María la Blanca, di una tela descritta nelle cronache coeve come "*el escorço admirable de Iorge (sic, n.d.r.) Borgiano, executado en menos de media vara de sitio toda la*

<sup>87</sup> Cfr. M. B. BURKE e P. CHERRY: *Spanish Inventories...*, *op. cit.*, p. 530, n. 61.27. L'assenza di attribuzione lascia aperta la possibilità che si trattasse di una copia, ma per quasi tutti i quadri dell'inventario Monterrey che qui è dato ritrovare il Pereda decretò valutazioni assai inferiori a quelle apposte due anni prima.

<sup>88</sup> G. BAGLIONE: *Le vite de' pittori...*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>89</sup> Come segnala con qualche imprecisione M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 107 e 126 nota 54, la copia di San Domenico Maggiore è citata per la prima volta da R. M. VALLE: *Descrizione storica, artistica, letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1853*, Napoli 1853, pp. 215-216, il quale si basava su una postilla manoscritta vergata circa il 1790 da Giuseppe Sigismondo

<sup>90</sup> Al pari di quella di Napoli, la copia di Segovia è tuttora inedita: cfr. G. PAPI: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, p. 131, *sub* n. 43.

*proporcion de un cuerpo humano*”, la quale venne appesa con altri celebri dipinti sulla facciata del palazzo del marchese di Ayamonte prospiciente la chiesa <sup>91</sup>.

Certo è da escludere che la tela Lezcano-Monterrey fosse la stessa della Galleria Spada, la più tragica e forse tarda di tutte per la plumbea oscurità d'ombre e probabilmente uno dei due soli esemplari autografi privi della Maddalena pervenutici a parte il ricordato affresco di San Salvatore in Lauro, dato che essa –corrispondente con esattezza alla copia di Napoli anche per l'unico chiodo e da considerare perciò una replica compositivamente identica al perduto esemplare Lezcano– apparteneva al cardinale Bernardino Spada già nel 1642 per poi figurare negli inventari di casa Veralli del 1663 e del 1759 <sup>92</sup>. Alle versioni con due dolenti note da tempo alla letteratura sull'artista se ne deve però aggiungere un'altra, apparsa una prima volta sul mercato nel 1979 e più di recente entrata a far parte della collezione milanese di Luigi Koelliker, di qualità più alta rispetto a tutte le copie dianzi menzionate e che anzi presenta tutti i requisiti per essere inclusa nel novero delle repliche autografe <sup>93</sup>. Ebbene proprio tale dipinto, per via di un certo numero di corrispondenze del partito chiaroscurale e per il san Giovanni Evangelista provvisto di una capigliatura a ciocche biondastre –tale da renderlo peraltro affine a quelli delle due versioni autografe provviste di tre dolenti– rivela ottimi *atouts* per candidarsi a prototipo della pur semplificata e corsiva copia napoletana, ruolo questo che è assolutamente da escludere per la tela Spada: e di conseguenza proporsi per un'eventuale identificazione con l'esemplare Lezcano-Monterrey.

Parallelamente la stampa dal *Compianto sul Cristo morto* dedicata nel 1615 a don Francisco de Castro, che oltre a Maria e san Giovanni include anche la

<sup>91</sup> Cfr. B. NAVARRETE PRIETO e A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: “De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla”, in A. E. PÉREZ SÁNCHEZ e B. NAVARRETE PRIETO (eds.): *De Herrera a Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 30 e 51 nota 58.

<sup>92</sup> Cfr. la scheda di M. L. VICINI in V. SGARBI (ed.): *Da Tiziano a Caravaggio a Tiepolo. Capolavori di tre secoli di arte italiana*, Catalogo della mostra (Torino), Torino 2002, pp. 120-121, n. 38, ed M. L. VICINI: *Il Collezionismo del Cardinale Frabrizio Spada ...*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>93</sup> Non ci si è accorti che la versione Koelliker è la stessa già affiorata all'asta di *Fine Old Master Pictures* tenuta a Londra presso Christie Manson & Woods Ltd. il 14 dicembre 1979, p. 14, n. 58 (cm 59 x 71); era già in Inghilterra nel 1887. Su di essa cfr. G. PAPI: *La “schola” del Caravaggio. Dipinti della collezione Koelliker*, Catalogo della mostra (Ariccia), Milano 2006, pp. 96-98, n. 22, il quale rileva la superiorità di alcuni brani nell'anatomia del Cristo rispetto alla tela Spada.

Maddalena e il vaso d'unguento a far da contraltare ai due chiodi incrociati l'uno sull'altro, dovrebbe in teoria essere determinante per individuare la più ricca e meno copiata versione a quattro figure che il Borgianni dipinse per l'ambasciatore. Tuttavia l'invertita disposizione dei simboli sul tavolo e il corrusco scampolo di rocce e rovi alle spalle dei personaggi, assente in tutti gli esemplari sopravvissuti vuoi con due vuoi con tre *pleurants*, rende la questione non dissimile da quella relativa all'acquaforte del *San Cristoforo*: ma almeno per il *Compianto* ex Castro resta aperto solo lo squilibratissimo dilemma se si tratti, com'è molto probabile, della livida e "caravaggesca" versione già Mingoni oggi appartenente alla fiorentina Fondazione Longhi, la cui storia però non si è in grado di risalire oltre l'inizio del Novecento<sup>94</sup>, o in via nettamente subordinata di quella di identiche dimensioni nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma che fu donata allo Stato italiano il 15 maggio 1915 dal senatore principe Fabrizio Ruffo di Motta Bagnara, dal colorito più luminoso e pittorico forse perché leggermente anteriore e appena più debole in alcune parti dell'anatomia del Cristo come le gambe, sì da non essere unanimemente giudicata autografa.

Infine i due più grandi quadri aventi per tema due scene di martirio –elencati al primo e al terzo posto nella *Relaçon* e sicuramente considerati nella galleria del segretario, se non già concepiti sin dalla loro creazione, come due ideali *pendants*– erano certo le opere di Orazio Borgianni più ricche di figure, impegnative e originali possedute dal Lezcano, ed è probabile siano stati eseguiti su suo incarico. Dei tre esemplari autografi attualmente conosciuti delle due composizioni, ben due sono stati rintracciati solo successivamente alla pubblicazione dell'elenco della quadreria, a riprova di quanto la conoscenza degli antichi inventari si riveli un insostituibile stimolo per la ricerca materiale.

L'aspetto della prima, rappresentante il "*martirio de santo Erasmo, obispo de Gaeta*" ed eseguita all'incirca tra il 1612 e il 1614 –e quindi a brevissima distanza dalla grande pala dell'amico e sodale Carlo Saraceni dipinta a ridosso del 1610 per l'altare maggiore della cattedrale di Gaeta su probabile

<sup>94</sup> Di ciò è giustamente convinto M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 107-108, scettico sull'autografia della versione del Museo di Palazzo Venezia. Sulla versione Longhi (cm 74 x 90), ai primi del '900 a Roma nella collezione Mingoni, cfr. ora le schede di G. PAPI in *Pasión por la pintura. La colección Longhi*, Catalogo della mostra (Madrid e Oviedo), Madrid 1998, pp. 93 e 171, n. 31, e di F. CAPRARA in J. MILICUA e M. M. CUYÁS (eds.): *Caravaggio y la pintura...*, *op. cit.*, pp. 122-125, n. 19.

commissione del vescovo, il mercedario spagnolo Pedro de Oña <sup>95</sup>– era già conosciuto da qualche lustro grazie alla replica autografa acquistata per la propria raccolta romana da Maurizio Marini verso la fine degli anni settanta del Novecento. È questa una tela in formato d'imperatore, proveniente dall'Aquila dov'era appartenuta alla collezione Dragonetti de Torres <sup>96</sup>. Non ha perciò costituito alcuna difficoltà riconoscere l'autore e determinare le giuste coordinate di un altro eccellente originale, dove con numerose varianti nei particolari è resa la medesima composizione, quando questo è recentemente affiorato alla luce sul mercato artistico di Madrid. Già per la sola qualità di esecuzione il quadro attualmente presso la galleria di Jordi Coll e Nicolás Cortés, di misure appena superiori alla versione romana ma che allo studio si rivela realizzato sulla base del medesimo cartone con il successivo inserimento di una serie di modifiche minori, presenta tutti i requisiti necessari per contendere al primo l'identità con il dipinto Lezcano <sup>97</sup>. L'accurata analisi stilistica e iconografica già effettuata riguardo all'esemplare Marini ha permesso da un lato di ribadire i rapporti dell'autore del *Martirio di sant'Erasmo* non solo con il

<sup>95</sup> Cfr. A. OTTANI CAVINA: *Carlo Saraceni*, Milano 1968, p. 102, n. 17, con una datazione alla prima metà degli anni dieci; e per il committente M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 53, 82 nota 35, 151-152 e 165, note 67-72, che ne anticipa la datazione a ridosso del 1610. Sui rapporti tra il Saraceni e la committenza spagnola cfr. M. C. TERZAGHI: "Saraceni 1608: un significativo patto con gli Spagnoli", *Paragone* 43 [627] (2002), pp. 81-94 e M. MARINI e S. CORRADINI: "Carlo Saraceni e la Spagna, una commissione per Tarragona nel 1608: una pala da ritrovare", in I. CHIAPPINI DI SORIO (ed.): *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti: Arte Documento* 17/19 (2003), pp. 400-403.

<sup>96</sup> Il dipinto, che misura cm 136 x 98, è stato pubblicato da M. GALLO: *Orazio Borgianni...*, *op. cit.*, pp. 137-166, con la datazione qui accolta e un'attentissima disamina incentrata tra l'altro sulla presenza dei Turchi, l'individuazione della costa di Gaeta e l'eventuale, sia pur prudente individuazione dei fuochi di San Telmo, e indipendentemente da chi scrive (A. VANNUGLI: "Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...", *op. cit.*, p. 9).

<sup>97</sup> L'altezza della tela, le cui dimensioni sono di cm 141 x 101, non eccede di troppo la "bara y media" (= cm 125) della stima del Pereda. Con la sua corretta paternità e il giusto collegamento con gli inventari Lezcano e Monterrey è stata pubblicata con scheda di I. GUTIÉRREZ PASTOR in *Maestros del barroco europeo. Coll. & Cortés Fine Art Dealers*, Catalogo della mostra, Madrid 2005, pp. 62-64, n. 18. Gli attuali proprietari lo avevano appena acquistato dagli eredi della famiglia Linares, antiquari d'arte attivi a Madrid attorno alla metà del Novecento, nelle cui mani pare fosse pervenuto verso il 1950 da un'importante casata gentilizia spagnola.

Saraceni ma anche con l'Elsheimer, e dall'altro di ricondurre la scelta del soggetto agli stessi ambienti dell'ambasciata di Spagna. Inequivocabile è infatti l'allusione, attraverso i carnefici dall'evidente aspetto di Mori, alla politica antiturca perseguita in quella fase storica dalla potenza asburgica e di cui si è detto in precedenza a proposito delle icone del Buonconsiglio e di Trapani, a ulteriore riprova dell'impegno e della convinzione con cui il segretario aragonese condivideva le ragioni dei suoi governanti. Ma soprattutto, è stato osservato, l'immagine si rivela una sorta di omaggio ideale a don Francisco de Castro, che a Gaeta –la cui costa vista da sud, con tanto di castello e della torre angioina detta la Mola alle porte di Formia, è eccezionalmente quanto fedelmente rappresentata sullo sfondo, forse attraverso l'ausilio di una stampa– aveva risieduto più volte in forma privata a partire dal 1604 e ancora occasionalmente negli anni della legazione romana. Con la sua esplicita ambientazione topografica, la stessa iconografia del *Martirio di sant'Erasmo* nell'interpretazione elaborata dal Borgia ha sollecitato perciò a formulare la ragionevole ipotesi che, al pari almeno del *Compianto sul Cristo morto* e con ogni probabilità del *San Cristoforo*, l'artista ne avesse realizzato una prima versione per lo stesso ambasciatore, di cui quella dipinta per il segretario sarebbe stata la prima replica. In tal caso la nuova versione ora apparsa a Madrid avrebbe identici titoli per candidarsi a entrambe; tuttavia la sua stessa dichiarata provenienza da un'antica casata spagnola, rimasta sempre consapevole della sua giusta paternità per tradizione familiare, induce almeno per il momento –di fronte alla totale assenza di documentazione circa la quadreria dell'ambasciatore– a suggerire di riconoscere proprio in essa, e non nell'altra affiorata in epoca assai più recente all'Aquila degli Abruzzi, la tela descritta nella *Relación* e successivamente acquistata e condotta nella capitale spagnola dal conte di Monterrey.

In mancanza di alternative è invece assolutamente certo che il secondo quadro, il *Martirio di san Lorenzo* eseguito pressappoco contemporaneamente a quello di sant'Erasmo ad emulazione dei due capolavori di Tiziano e dell'incisione pure tizianesca realizzata da Cornelis Cort, non lasciò mai più la Spagna per lasciare di nuovo tracce di sé, ormai misconosciuto, due secoli più tardi allorché un nobile navarro, don Nicolás Ambrosio de Garro y Arizcun marchese de las Hormazas che era stato ministro delle Finanze del re Carlo IV di Borbone, lo donò nel 1827 alla collegiata di Roncisvalle, nel cui museo tuttora si trova. Dopo che la tela fu pubblicata nel 1990 e nel 1992 come opera del "*Bassano español*" Pedro Orrente, la sua vera paternità non ha tardato ad essere



riconosciuta <sup>98</sup>. Sul piano iconografico la figura del diacono Lorenzo, detto “*hispanus*” dalle fonti agiografiche, trova un facile collegamento con l’aragonese Lezcano per via della tradizione tardomedioevale che lo voleva originario di Huesca antica capitale del regno <sup>99</sup>. Ma per quanto riguarda l’aspetto formale vale la pena di sottolineare l’eccezionale evidenza che assume nel quadro il lavoro e la riflessione sull’antico compiuti dal Borgianni, ben sottolineati dal Baglione al momento di narrare il percorso formativo del pittore <sup>100</sup> e di nuovo febbrilmente ripresi negli ultimi anni di attività: culminanti qui nella terribile, inquietante statua di Giove tonante appollaiato a cavalcioni dell’aquila su un colossale capitello corinzio. La figura, che anche per essere il fulcro delle convergenti prospettiche giunge a rubare il ruolo di protagonista al martire steso sulla graticola, suscita il grande desiderio di mettersi a cercarne il possibile prototipo antico, si direbbe –e si è infatti sostenuto– un modello di arte ellenistica. Contrariamente alle aspettative, il tentativo di individuare tale presunto prototipo antico si è rivelato però infruttuoso, sicché sarà opportuno, almeno fino a una clamorosa agnizione antiquariale o addirittura all’individuazione di un comune prototipo pittorico o grafico di area romana risalente al Rinascimento, intendere l’enigmatico simulacro raffigurato dal Borgianni non altrimenti che come una fantasiosa invenzione poetica.

<sup>98</sup> Cm 170 x 125, con perfetta coincidenza dell’altezza con le “*dos varas*” (= cm 167) dell’inventario Monterrey. A pubblicarlo come di Orrente fu M. C. GARCÍA GAINZA: “El martirio de San Lorenzo: una obra inédita de Pedro Orrente”, *Archivo Español de Arte* 63 (1990), pp. 658–660; cfr. anche M. C. GARCÍA GAINZA in *Catálogo Monumental de Navarra*, IV.2, Pamplona 1992, pp. 330–331 e tav. XXX. Oltre che sull’esame dello stile, l’attribuzione si fondava su una tendenziosa interpretazione del misterioso monogramma, certo un’aggiunta posteriore; già nel 1989, tuttavia, il vero autore dell’ancor inedita tela era stato riconosciuto da Giuliano Briganti, come ebbe a comunicare allo scrivente Claudio Strinati, e autonomamente arrivò alla medesima conclusione anche Alfonso E. Pérez Sánchez. Cfr. A. VANNUGLI: “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, pp. 5–15 e 160.

<sup>99</sup> Per la provenienza spagnola di Lorenzo, riferita nell’altomedioevale *Passio Polychronii*, cfr. A. VANNUGLI: “Orazio Borgianni, Juan de Lezcano...”, *op. cit.*, pp. 14–15. La leggenda della nascita del diacono a Huesca si diffuse a partire dal poema sul *Martyrio de San Lorenzo* del monaco riojano Gonzalo de Berceo, fiorito alla metà del XIII secolo, e fu rilanciata dalle edizioni in spagnolo, con interpolazioni, della *Legenda Aurea*, come quella pubblicata a Siviglia nel 1568, e soprattutto dal *Flos Sanctorum* di Alonso de Villegas, stampato a Toledo nel 1578 e di nuovo, con l’aggiunta di illustrazioni, a Madrid nel 1588: cfr. I. BANGO TORVISO (con M. MENA MARQUÉS e I. GUTIÉRREZ PASTOR): “Iconografía de San Lorenzo”, in *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Catalogo della mostra, Madrid 1986, pp. 369–496, 371–378.

<sup>100</sup> G. BAGLIONE: *Le vite de’ pittori...*, *op. cit.*, pp. 140–141.

## CONCLUSIONE

A conclusione di un'analisi la più approfondita possibile dei dipinti che ne facevano parte, la quadreria non gentilizia ma protoborghese del funzionario di segreteria Juan de Lezcano, con la singolare assenza di opere di genere, il netto predominio della pittura contemporanea e allo stesso tempo la sua refrattarietà a lasciarsi inquadrare entro precise tendenze di gusto figurandovi indistintamente opere dell'estrema maniera, del naturalismo e del nascente classicismo, si è dimostrata messa insieme pressoché esclusivamente grazie alle occasioni e alle opportunità che si erano offerte al suo creatore –trasferimenti di lavoro, incontri, amicizie e relazioni politiche– e non da consapevoli e motivate scelte di ordine stilistico. In tal modo la raccolta Lezcano, che prendendo forma in Italia e in un'epoca anteriore all'avvento di Filippo IV poté costituirsi in libertà da quei forti condizionamenti emulativi e anzi “satellitari” che avrebbero caratterizzato il collezionismo di pittura spagnolo sotto il *Rey Planeta*, è venuta a configurarsi, pur sempre nell'ambito di una strategia di promozione sociale, come il *riflesso di una serie di motivazioni devozionali e ideologiche* e soprattutto quale *l'inequivocabile risultato di una rete di relazioni personali e politiche privilegiate*. Ci si è così imbattuti in dipinti profani e religiosi e in immagini devozionali riconducibili alle città di residenza e destinazione dei viaggi compiuti dal Lezcano in Italia, come Roma, Napoli e molto probabilmente Venezia, e si è avuto modo di chiamare in causa un discreto numero di esponenti dell'aristocrazia e dell'alta gerarchia ecclesiastica in stretto rapporto con la monarchia spagnola, se non addirittura personaggi ai quali l'ambasciatore don Francisco de Castro era strettamente legato a livello personale: *in primis* l'ex cardinal nipote Pietro Aldobrandini e Costanza Sforza feudataria del ducato di Sora nel regno di Napoli, entrambi con le loro quadriere evidentemente ben conosciute e studiate tanto dal segretario quanto dal suo amico pittore Orazio Borgianni, e ancora il cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia e il cremonese monsignor Benedetto Ala, probabile committente del *San Francesco in preghiera* del Caravaggio, senza tralasciare il filospagnolo Massimo Massimi. È stato inoltre possibile fornire una risposta si crede definitiva a un irrisolto interrogativo circa le committenze private romane di Guido Reni, mentre sul fronte della produzione artistica la ricerca ha permesso di far apparire sempre più chiaramente il profondo studio della pittura lombarda del pieno Rinascimento compiuto da Orazio Borgianni e messo a frutto nei brevi anni della sua maturità. Viceversa non è emersa alcuna prova che il segretario, nel corso del suo trentennale servizio in

Italia, abbia mai svolto funzioni di agente o intermediario in merito a commissioni di singole opere d'arte o di cicli pittorici, vuoi per conto dei membri della casa di Lemos vuoi di altri esponenti della nobiltà spagnola.

Se al termine della lunga indagine finora condotta ci si cimenta ora a inquadrare la raccolta e la personalità del suo creatore all'interno della comunità spagnola non appartenente alla nobiltà titolata e residente a Roma durante il primo ventennio del XVII secolo –vale a dire il periodo corrispondente agli ultimi anni di papa Clemente VIII Aldbrandini e all'intero pontificato di Paolo V Borghese e, sul versante iberico, al regno di Filippo III d'Asburgo– sembra di poter osservare una radicale differenza tra le inclinazioni e i comportamenti nei confronti della pittura da parte di coloro che sin dall'inizio furono consapevoli della temporaneità del loro soggiorno, per quanto protratto nel tempo, e da parte di chi invece scelse la città papale quale destinazione di un trasferimento definitivo per sé e per la propria discendenza, al punto da acquisire lo iuspatronato di una cappella di famiglia in un luogo di culto legato alla propria nazione di origine. In tal senso, quanto si è appena scritto per il Lezcano può perfettamente applicarsi alla più limitata quadreria del già menzionato canonico granadino Juan de Matute, forte di un'ottantina di pezzi compresi in trentatre voci, incluse un paio di sculture <sup>101</sup>; mentre è inutile soffermarsi a descrivere l'enorme distanza di entrambi, quanto a consapevolezza di gusto ed effettiva capacità di aggiornamento sulle ultime tendenze dell'arte contemporanea, da due personaggi che entrambi si trovarono a incrociare in quegli anni e di cui oggi, grazie alle recenti ricerche su di loro, si possiede una conoscenza assai approfondita. Si tratta del saragozzano Pedro Cosida <sup>102</sup>, procuratore ovvero “*agente de Su Magestad*” presso la curia pontificia documentato a Roma dal 1602 alla morte nel 1622, il quale sia come committente sia come piccolo collezionista mostrò una ben chiara predilezione per il naturalismo caravaggesco al di là di ogni pregiudizio circa la provenienza dei pittori a cui rivolse il proprio interesse –Dirk van Baburen, David de Haen, Jusepe de Ribera nonché l'ancora incerta personalità del cosiddetto maestro del Giudizio di Salomone– e del

<sup>101</sup> Sul Matute cfr. la bibl. qui a nota 71.

<sup>102</sup> Su Pedro Cosida cfr. C. GRILLI: “Il committente della cappella della Pietà in San Pietro in Montorio in Roma”, *Bollettino d'Arte* 84/85 (1994), pp. 157-164, ed “Il collezionismo di Pietro Cussida a Roma e una seconda cappella della Pietà di San Pietro in Montorio”, in *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Catalogo della mostra, Milano 2005, pp. 57-63

banchiere palentino Juan Enríquez de Herrera, che prima di morire nel 1610 fece in tempo ad entrare nel novero dei grandi mecenati della storia per aver allogato la decorazione della propria cappella al grande Annibale Carracci e alla sua bottega, da cui si irradiò il nuovo stile classicista che avrebbe dominato il secolo <sup>103</sup>.

Alla luce delle ragioni fin qui esposte la collezione di dipinti radunata da Juan de Lezcano, anche per via della sua rapida formazione e del suo immediato smembramento, costituisce infine un validissimo termine di paragone “borghese” rispetto alle collezioni –ben altrimenti dotate, più che sul piano brutalmente numerico, su quello delle personalità artistiche contemporanee e del passato che le caratterizzavano– che durante il ventennale regno di Filippo III e nei primissimi anni di quello di Filippo IV gli aristocratici rappresentanti della corona di Spagna in Italia cominciavano a formare e arricchire tra Roma, Napoli, Palermo e Milano, avvalendosi talvolta di una assai maggiore consapevolezza di gusto e senza astenersi dallo sfruttare abilmente, financo con furbizia e arroganza, le insuperabili armi del potere non meno della loro enorme anche se non di rado effimera disponibilità finanziaria <sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Su Juan de Herrera cfr. M. C. TERZAGHI: *Caravaggio Annibale Carracci Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera* & Costa, Roma 2007, *passim*; sulla sua piccola collezione in particolare, che contava appena cinquantasei pezzi tutti inventariati senza autore tra cui diciotto teste di santi e quindici ritratti della casa d'Austria in serie, cfr. pp. 77-80 e 357-359.

<sup>104</sup> Sull'importanza di dedicarsi, per una più profonda conoscenza del collezionismo seicentesco, allo studio delle figure di rango intermedio della diplomazia e della pubblica amministrazione del tempo insiste con piena ragione A. ANSELMi: "Arte, politica e diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, l'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma", in E. CROPPER (ed.): *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, Milano 2000, pp. 101-120, 116-117.

APPENDICE

Archivio di Stato di Napoli (ASN), *Notai del '600*,  
*Notaio Giovanni Domenico Cotignola*, scheda 100, protocollo 47, ff. 278-282:

- (f. 278) *“Relaçion de las Pinturas del secretario Juan de Lezcano*  
(1) *El martirio de santo Lorenzo quadro grande original de **Horaçio Borgian***  
(2) *La natiuidad de Nuestro Señor quadro grande original del dicho **Borgian***  
(3) *El martirio de santo Erasmo, obispo de Gaeta quadro grande original del dicho **Borgian***  
(4) *San Sebastian quadro grande original del dicho **Borgian***  
(5) *El escurchio Cristo muerto con san Juan y Nuestra Señora original **utt supra***  
(6) *La oraçion del huerto quadro grande original del dicho **utt supra***  
(7) *San Cristoval quadro muy grande original del dicho **Borgian***  
(8) *San Juan Battista que sta besando el Agnelum Jesus quadro grande original del dicho **Borgian***  
(9) *La disputa de Cristo con los doctores quadro mediano del dicho **Borgian** original*  
(10) *Un Cristo mediano que sta en acto de disputar original del dicho **Borgiano***  
(11) *Un quadro mediano de Nuestra Señora con su hijo abraçado bestidos a la moresca, y el niño con un pajaro en la mano original del **Borgiano***  
(12) *San Paulo quadro grande original de **Tiçiano***  
(13) *Un quadro pequeño con la guarniçion endorada de Nuestra Señora con su hijo en los brazos (...) san Juan Bautista original de **Tiçiano***  
(14) *(...)/(f. 278v)*  
(15) *Un quadro grande con Nuestra Señora con su hijo grande pendiente de sus braços, y san Juseph que burla con el niño y santa Ana, y un angel que corona a nuestra señora original antiguo*  
(16) *Un Cristo en cruz muerto con Nuestra Señora asentada al pie de la cruz haçiendo oraçion a su hijo, y de tras la tiene san Juan Evangelista y la Madalena en pie haçiendo una grande esclamaçion a su maestro, y el centurion haçiendo demostraçion de confesar a Xristo por hijo verdadero de Dios original antiguo*  
(17) *El desenimiento de cruz de Nuestro Señor para llevarlo a la sepoltura quadro grande original de **Federico Zuccaro***  
(18) *Un naçemiento de Nuestro Señor con su madre santissima y los angeles que le acompañan quadro mediano original del **Caraciolo***  
(19) *Un quadro pequeño con la corniz de ebano de Nuestra Señora con su hijo que le abraça original del dicho **Carachiolo***  
(20) *La adoraçion de los reyes magos a Nuestro Señor que sta asentado en los braços de su madre original antiguo que stava en san Pedro Montorio de Roma*  
(21) *Un Cristo attado a la columna original quadro mediano*  
(22) *Un ecçe homo con Pilato que lo muestra al pueblo, y un sayon que le viste de detras la veste porpura quadro grande original del **Caravagio** y esta pintura es estimada en mas de 800 ducados*

- (23) *Un san Sebastian glorioso original quadro mediano*
- (24) *Un san Françisco como muerto en mano de los angeles despues de haver havido los estigmates quadro mediano original del **Caraciolo**/(f. 279)*
- (25) *Un quadro mediano de una Nuestra Señora antigua con su hijo desnudo en los braços, y a pie uno vestido de frayle que plegada las manos haçe oraçion al niño. Es original de consideraçion*
- (26) *Otro quadro mediano con la corniz endorada, y turquina de Nuestra Señora que tiene su hijo en los braços original*
- (27) *Un quadro mediano con la corniz endorada, de san Geronimo que sta scriviendo original y en lo alto de la corniz estan pintadas las armas del señor cardenal Pio*
- (28) *Un quadro de piedra en la qual esta pintado el nacimiento de Nuestro Señor original del **Basa** de mucho preçio*
- (29) *La absunçion de Nuestra Señora quadro mediano en rame lleno de coros de angeles, y de virgines con instrumentos de musica original de **Guido bolognes**. La corniz de ebano pintura de preçio*
- (30) *Otro quadro de la misma misura guarneçido de ebano del nacimiento de Nuestro Señor original que viene el **Gaetan** pintura de preçio*
- (31) *El nascimiento de Nuestro Señor quadro grande original del **Flamengo***
- (32) *Otro quadro mediano de Nuestra Señora su hijo y san Juan Battista original de **Juan ber.no***
- (33) *Un quadro grande quando Nuestro Señor fue a resusçitar Lazaro original del **Bordinone***
- (34) *Una Madalena quadro mediano original*
- (35) *Un quadro grande de Nuestra Señora y su hijo y santa Ana san Juan y san Jusepe (...)/(f. 279v)*
- (36) *Un quadro grande de la asunçion de Nuestra Señora al çielo con muchos angeles original es para una altar*
- (37) *Otro quadro grandesillo con Nuestra Señora que tiene su hijo en los braços durmiendo, con san Juseph santa Catarina martir que con el dedo señala que no despierten al niño con otra santa bestida de blanco pareçe la Madalena y los angeles que stan cantando quadro original, y de preçio*
- (38) *La trasfiguraçion de Nuestro Señor quadro grande con la corniz de oro copia de **Rafael** que esta en san Pedro Montorio de Roma*
- (39) *Otro quadro muy grande para altar de la dicha trasfiguraçion de Nuestro Señor*
- (40) *Otro quadro grande copia de Nuestra Señora de **Trapani***
- (41) *Otro quadro grande de santa Catalina de Siena*
- (42) *Otro quadro grande de santa Teresa del Jesus*
- (43) *Un quadro grande de Nuestra Señora con su hijo y santo Tomas de Aquino*
- (44) *Un san Francisco grande que sta haçiendo horaçion en una cruz sobre una muerte copia del **Caravacio***
- (45) *Un quadro grande de santa Maria Trastever de Roma con su hijo*
- (46) *Un quadro grande de santa Maria Amayor de Roma*
- (47) *Un quadro grande con la corniz endorada del desponsorio de santa Catalina, virgen y martir es copia pero se puede tener por original*

- (48) *Un quadro grande de santi Roco que da limosna (...)/(f. 280)*
- (49) *Una santa Catalina virgen, y martir original del Bolognese quadro grande*
- (50) *Otro quadro grande de santa Susana original del Bolognes*
- (51) *Otro quadro grande de la Soledad de Nuestra Señora*
- (52) *Otro quadro de Nuestra Señora del Bonconsiglio con san Francesco de Asisa y de Paula  
quadro mediano*
- (53) *Un quadro grande de la Madalena muerta*
- (54) (~56) *Tres quadros de gloria, purgatorio, y enfierno*
- (57) (58) *Dos quadros medianos de santa Maria del Populo de Roma*
- (59) *Un Cristo puesto en cruz acompañado de su madre y de san Juan*
- (60) *Un retratto de san Francesco de Asisa sin corniz*
- (61) *Un retratto de santa Agata de Catania sin corniz*
- (62) *Un quadro mas que mediano quadrado con la corniz endorada, de la basada de Nuestro  
Señor de la cruz se puede tener por original, porque de donde se sacco se lo tomaron  
los ingleses*
- (63) *Un quadro mediano de la circunsición del Señor copia del Baça*
- (64) *Un quadro mediano de un niño Jesus que en el babarelo tiene pintada la pasión*
- (65) *Un quadro mediano de san Carlo Boromeo original del Borgan*
- (66) *Una Madalena quadro pequeno sin corniz*
- (67) *Un quadro mediano de Cristo en cruz que abl(...)/(f. 280v)*
- (68) *Un quadro pequeño de Nuestra Señora con la guarnición hecha a la veneçiana*
- (69) *Otro quadro pequeño de san Francisco con la dicha guarnición*
- (70) *Un Salvador y una Nuestra Señora pequeña guarneçida de ebano*
- (71) *Un quadro pequeño de santa Catalina del monte Sinai todo endorado*
- (72) (73) *Dos quadros pequeños semejantes de Nuestra Señora con su hijo y san Juan Battista*
- (74) *Un heche homo pequeño en rame guarnecido a modo de Veneçia*
- (75) (~77) *Tres quadros pequeños de eremitagnos en rame con paisis*
- (78) (79) *Dos retrattos de Nuestra Señora uno mediano y otro pequeño sin corniz*
- (80) *Una Nuestra Señora pequeña endorada con su hijo en los braços venia de Sclavonia*
- (81) *Un naçimiento pequeño de Nuestro Señor de recamo con la corniz de ebano*
- (82) *Un san Jeronimo pequeño con un pais de Paulo Grilo*
- (83) *Un quadro pequeño de Nuestra Señora con los braços plegados guarneçidos*
- (84) *Un san Julian*
- (85) (86) *Dos quadros medianos de un Cristo Salvador y de Nuestra Señora*
- (87) (...)/(f. 281)
- (88) *Un quadro pequeño antiguo de la Soledad*
- (89) *Un quadro grande de santa Susana sin corniz*
- (90) *Un quadro grande de Nuestra Señora con su hijo y san Juan battista en tabla, con la  
corniz de nuez pintura original muy antigua, y de valor*
- (91) *Un quadro mediano de la nunçlada santissima de Nuestra Señora de Florencia*
- (92) *Una santa Catalina de Siena pequeña con la corniz endorada*
- (93) *La presion de Nuestro Señor en la huerta, con la guarnición endorada copia de Rafael*

- (94) *Un quadro pequeño de un Xristo muerto en cruz con la guarniçion endorada, copia de Rafael*
- (95) *Otro quadro mediano de Nuestra Señora y su hijo y san Juan Battista*
- (96) *Otro quadro mediano de la coronaçion de Nuestro Señor*
- (97) *Otro quadro mediano del Salvador Nuestro Señor*
- (98) (~108) *Once apostoles*
- (109) *Un san Geronimo pequeño*
- (110) *El retratto de papa Paulo quinto*
- (111) (~113) *Santa Barbara, santa Lucia, y santa Polonia quadros pequeños sin corniz*
- (114) *Un quadro pequeño sin guarniçion de Nuestra Señora con su hijo santa Ana san Juseppe y san Juan Battista*
- (115) *Un quadro original del Caraciolo de Venus y Ginona con Dios Cupido que se burla dellos pintura de mucho preçio por que el conde de Villa Mediano ofresçio al ylustisimo Lezcano quinientos ducados por el, y no se lo quizo dar el quadro/(f. 281v)*
- (116) *Un quadro grande con una mujer desnuda que se sta bañando con una criada, original de Rafael pintura de mucho preçio*
- (117) (~121) *Cinco quadros grandes de los retratos del señor Don Francisco de Castro, hoy fray Agustín de Castro, del secretario Juan de Lezcano de Claudia Salinas de Maria Garçia, y de Feliche Salinas*
- (122) *Un quadro grande de faula de Amarides que tenia un cavallero encantado*
- (123) *Otro quadro grande de Andromoda*
- (124) *Un retratto del señor Don Fernando de Castro conde de Lemos*
- (125) *Otro retratto de Don Henrique de Guzman conde de Olivares*
- (126) (~131) *Seis quadros grandes de paisis*
- (132) *Un quadro pequeño de los seys días de la semana*
- (133) *Un quadro pequeño original de dos amantes que se abraçan con pays*
- (134) *Un quadro mediano guarnecido de las ninfas que se bañan y hiçieron bolver en animal a Tenton*
- (135) *Otro quadro mediano sin corniz de una muger desnuda con tantas estrellas sobre la cabeça y un mozo que la esta contemplando quadro original*
- (136) *Un eche homo de reliveno (?) con Nuestra Señora y san Juan Evangelista*
- (137) *Un reliquiario de ebano con reliquias de santa Ana*
- (138) *Un espejo grande de açero guarneçido de ebano santa Maria (...) san Juan (...)/(f. 282)*
- (139) *Otro pequeño de santa Maria de la graçia antiguo*
- (140) *Un san Geronimo pequeño con reliquias*
- (141) *Un Xristo pequeño que se tiene çerca de la cama*
- (142) (143) *Dos años deis guarneçidos uno grande, y otro pequeño*
- (144) *Una caxetta de cristal de Veneçia con unas reliquias dentro*
- (145) *El reliquiario grande en tres pieças labrado de platta con muchos cuerpos de santos contenidos en instrumento hecho en Roma que se conserva entre mis papeles*
- (146) *El retrato de la enamorada de Rafael*

*En Napoles a 22 de Enero de 1631. Joan de Lezcano"*